John Marston's litterarische Anfänge.

Inaugural-Dissertation,

welche

nebst den beigefügten Thesen

mit Genehmigung der hohen

philosophischen Fakultät der Königl. Universität Breslau

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

Donnerstag, den 9. Juli 1903, Vormittags 11 Uhr

in der Aula Leopoldina

öffentlich verteidigen wird

Carl Winckler.

Opponenten:

Wilhelm Timm, cand. phil.

Karl Schulz, cand. phil.

Breslau
Buchdruckerei H. Fleischmann
1903.

Der letzte Teil der vorliegenden Arbeit wird in den Englischen Studien erscheinen.

Meinem Onkel,

Pastor

Rudolf Koelbing

in Dankbarkeit

gewidmet.

I. Einleitung.

Auf Shakespeare's jüngeren Zeitgenossen John Marston (1575?—1634) ist die litterarhistorische Forschung verhältnismässig spät aufmerksam geworden. Erst im Jahre 1856, also mehr als 200 Jahre nach des Dichters Tod, erschien eine Neuausgabe seiner Werke, welche von Halliwell[1]), dem bekannten Erforscher der Elisabethanischen Litteratur veranstaltet war. Wenn auch die hier gebotene Textgestalt noch vielfach besserungsbedürftig war, so hatte sich der Herausgeber doch das unbestreitbare Verdienst erworben, die Aufmerksamkeit wieder auf den lange vernachlässigten Dichter hingelenkt zu haben. Auf dieser Ausgabe fussend, entwarf Ward[2]) in seiner Geschichte des englischen Dramas 1875 ein knappes, aber noch heut im ganzen zutreffendes Bild von Marston's Bedeutung als dramatischer Dichter, während die nichtdramatischen Dichtungen dieses Autors, „*The Metamorphosis of Pygmalion's Image and Certain Satires*“ und „*The Scourge of Villainy*“ vorläufig noch unberücksichtigt blieben.

Erst 1879 veröffentlichte Grosart[3]), der unermüdliche Herausgeber von Texten aus jener Zeit, die ebengenannten

[1]) Halliwell: The Works of John Marston. Reprinted from the Original. 3 Bde. London 1856.

[2]) Ward: A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. 2 Bde. London 1875. II. Aufl. 3 Bde. 1899.

[3]) The Poems of John Marston (1598—1601). Edited by Alex. B. Grosart. Printed for the Subscribers 1879.

zwei Sammlungen in seinen *Occasional Issues*, mit eingehenden Anmerkungen und Erläuterungen, sowie mit einer wertvollen Einleitung, die u. a. eine Fülle neuen, höchst schätzenswerten Materials über das Leben des Dichters enthielt. Da diese Ausgabe aber leider nur in ganz kleiner Auflage für Subskribenten gedruckt wurde, hat sie auf die litterarhistorische Beschäftigung mit Marston nur geringen Einfluss ausgeübt. Sie ist, mit einziger Ausnahme des demnächst zu nennenden Bullen, allen weiteren Forschern unbekannt geblieben. Bullen's[1]) treffliche dreibändige Ausgabe von Marston's gesammelten Werken erschien 1887. Sie wies einen vielfach verbesserten Text auf; die vorangeschickte umfassende Einleitung, die auch Grosart's Resultate verwertete, verwandte Bullen dann auch für seinen Artikel „John Marston" im *Dictionary of National Biography*. Durch Bullen's Ausgabe bekam das Interesse für Marston neue Anregung. Es war natürlich, dass man vor allem den Dramen des Zeitgenossen eines Shakespeare und Ben Jonson erneute Aufmerksamkeit zuwandte. Emil Koeppel[2]) untersuchte 1895 zum ersten Mal die Quellen zu Marston's Dramen und gab darüber wichtige Aufschlüsse. Ungefähr zur gleichen Zeit entwarf Aronstein[3]) ein umfassendes, auf eingehenden Studien beruhendes Bild von der dramatischen Tätigkeit unseres Dichters, ihm folgend wiederholte Wurzbach[4]) zwei Jahre später den Versuch. Bei Betrachtung von Marston's Dramen streiften die genannten Forscher sämtlich den *Pygmalion* und die Satiren, doch ohne sie einer eingehenderen Untersuchuug zu unterziehen.

---

[1]) The Works of John Marston. Edited by A. H. Bullen. 3 Bde. London MDCCCLXXXVII.

[2]) Emil Koeppel, Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's. Münchner Beitr. zur roman. und engl. Philologie. XI. Heft). Erlangen u. Leipzig 1895.

[3]) Aronstein, John Marston als Dramatiker. Engl. Studien XX. p. 377 ff. XXI. p. 28 ff.

[4]) Wurzbach, John Marston. Shakespeare-Jahrbuch XXXIII. (1897). p. 85 ff.

Inzwischen hatten englische und amerikanische Forscher[1]) versucht, über den bekannten Bühnenstreit zwischen Ben Jonson einerseits und Marston und Dekker andererseits neues Licht zu verbreiten und den dabei Beteiligten ihre Stellung zuzuweisen. Auch das Verhältnis des weniger beteiligten Shakespeare zu den Streitenden wurde in der Bereich der Betrachtung gezogen. Auf die Einzelheiten dieser Publikationen einzugehen, ist hier natürlich nicht der Ort, immerhin ist es für unser Thema von Wichtigkeit, zu erfahren, dass der englische Gelehrte Wyndham[2]) in der Gestalt des Pistol in *Heinr. IV. B*, *Heinr. V.* und den *Lustigen Weibern* zum ersten Mal eine Karikatur auf den durch die schwülstige Schreibart seiner Satiren rasch zu einer Art von Berühmtheit gelangten Marston sah, eine Hypothese, zu der unabhängig von Wyndham auch Sarrazin[3]) gelangte, und die dadurch an Glaubwürdigkeit nicht wenig gewinnt. Von Bedeutung für uns ist ferner, dass Small den überzeugenden Nachweis führte, dass im Gegensatz zu der bisher herrschenden Anschauung in Marston's Satiren keinerlei Anspielungen auf Ben Jonson zu finden sind.

In neuester Zeit, 1902, beschäftigte sich mit Marston als Dramatiker der englische Forscher Boyle[4]). Er versuchte die mancherlei Unebenheiten in Shakespeare's *Troilus und Cressida* dadurch zu erklären, dass er annahm, das durch Shakespeare zweimal bearbeitete Stück sei um 1607 von Marston ein drittes Mal umgearbeitet und durch die Einfügung der Hectorgeschichte erweitert worden. Mit grosser

---

[1]) Penniman J. H. The War of the Theatres. Publications of the University of Pennsylvania. 1897. — The Poems of Shakespeare. Ed. by G. Wyndham. London 1898 p. LV ff. — Small. R. A. The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters. (Forschungen zur engl. Sprache und Litteratur. Heft 1.) Breslau 1899.

[2]) Wyndham: a. a. O. p. LXVIII f.

[3]) Sarrazin: Kleine Shakespeare-Studien in den „Beiträgen zur roman. und engl. Philologie, dem X. deutschen Neuphilologentage überreicht", Breslau 1902, p. 177 ff.

[4]) Boyle. Troilus and Cressida. Engl. Studien. XXX. p. 21 ff.

Zuversicht weist Boyle hierbei Marston bestimmte Stücke des Dramas zu, oder spricht sie ihm ab. Der kühne Versuch dürfte indessen kaum viel Zustimmung finden; für das uns beschäftigende Thema kommen die Ausführungen Boyles überdies nicht direkt in Betracht.

Von um so grösserer Wichtigkeit ist die Veröffentlichung des Amerikaners R. M. Alden[1]), der 1899 unter dem Titel „*The Rise of Formal Satire in England under Classical Influence*“ zum ersten Mal auf grund eingehender Sachkenntnis, wenn auch leider ohne Berücksichtigung der einschlägigen deutschen Fachlitteratur, eine Gesamtdarstellung der Geschichte der englischen Satire von ca. 1540—1625 lieferte. Natürlich hat Alden auch von Marston's Satiren eine detaillierte Analyse gegeben. Er hat das Quellenverhältnis untersucht, Marston's Verhältnis zu den andern Satirikern seiner Zeit und zu seinen Vorgängern näher bestimmt und endlich des Dichters im ganzen recht unerfreuliche Eigenart treffend gekennzeichnet. Gar zu schnell ist der Verfasser jedoch über den *Pygmalion* hinweggegangen. Die alte Streitfrage, ob dieses erste der Gedichte Marstons von hause aus eine Satire gewesen sei, oder ob ihm der Dichter erst nachträglich einen satirischen Charakter aufgeprägt habe, entscheidet Alden auf grund der Selbstaussagen Marston's kurzer Hand im Sinn der ersten Alternative. Gerade diese Frage aber hat deshalb auf eine eingehende Erwägung Anspruch, weil dasjenige Gedicht, das Marston durch seinen *Pygmalion* eventuell gebrandmarkt hätte, kein geringeres als Shakespeare's *Venus und Adonis* sein würde. Ebenso ist es von Wichtigkeit und Interesse, den von Alden nicht berücksichtigten Beziehungen zwischen Marston's Satiren und anderen, nichtsatirischen Dichtungen seiner Zeitgenossen, namentlich denjenigen Shakespeare's,

[1]) Alden, R. M. The Rise of Formal Satire in England under Classical Influence. (Publications of the University of Philadelphia. Series in Philology etc. Vol. VII. No. 2). Philadelphia 1899. — Eine anderweitige einschlägige Arbeit: Smeaton O. English Satires with an Introduction, London 1899, war mir leider nicht zugänglich.

nachzugehen. Beiträge für die Lösung der angedeuteten, von Alden noch offen gelassenen Fragen will die vorliegende Abhandlung zu erbringen versuchen.

II. Chronologisches.

Die Gedichte Marston's waren die ersten Schöpfungen, mit denen der Autor an die Öffentlichkeit trat. Er selbst bezeichnet sie als *„the first blooms of my poesy*[1]).“ Erschienen sind diese Dichtungen in zwei verschiedenen Sammlungen, die beide dem Jahre 1598 angehören. Die erste finden wir im Buchhändlerregister in folgender Form eingetragen[2]):

27. maij 1598.

Edmond Mattes. Entred for his copie vnder th[e h] andes of master *Hartwell* and master warden *man* The Metamorphosis of *Pigmalions* Image, and Satyres. vj.d.

Einige Monate später finden wir sodann einen weiteren Eintrag[3]):

8. Septembris [1598].

James Robertes. Entred for his copie under the handes of master *Harsnett* and the Wardens a booke called, The Scourge of vilany. beinge Three bookes of Satires. vj.d.

Es ist notwendig, auf diese längst bekannten Tatsachen hinzuweisen, da noch 1902 Boyle, offenbar in Anlehnung an den Artikel „Marston“ der *„Encyclopaedia Britannica“*, von Marston's litterarischer Laufbahn die irrige Behauptung aufstellt: *„it began in 1598 with the publication of his Scourge of Villany*[4]).“

Marston hat beide Publikationen nicht unter seinem eigentlichen Namen veröffentlicht; am Ende der Vorrede zur *Scourge of Villainy* verbirgt er sich vielmehr hinter dem

[1]) To his Mistress. v. 6. Bullen, III. p. 250.

[2]) Zitiert nach: Arber, A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London. Band III, 1876, p. 116.

[3]) Arber, Trancript III. p. 125.

[4]) Engl. Studien XXX p. 29.

Pseudonym W. Kinsayder[1]), im *Pygmalion* hatte er unter die Widmung gar nur die Initialen dieses Decknamens gesetzt[2]). Die Zeitgenossen scheinen indessen über die Persönlichkeit des Verfassers nicht lange im Zweifel gewesen zu sein. Francis Meres in seiner bekannten, ebenfalls 1598 erschienenen Schrift „*Palladis Tamia*“ redet zwar nur von „*the Author of Pygmalion's Image, and Certain Satires*[3]),“ aber schon 1599 preist John Weever in einem seiner Epigramme[4]) die horazische Ader, die Marston besitze; auch kann kein Zweifel darüber herrschen, dass in dem litterarischen Streit zwischen Marston und Hall, der an die Veröffentlichung des *Pygmalion* anknüpfte, das Publikum genau wusste, wer jener W. Kinsayder war, der Hall gegenüber sich so energisch zur Wehr zu setzen verstand[5]).

Dass Marston's Satiren kein geringes Aufsehen erregten, beweist neben den mancherlei Zeugnissen der Zeitgenossen[6]) vor allem der Umstand, dass von der *Scourge of Villainy* schon im Jahre 1599 eine zweite Auflage nötig wurde. Nach Angabe des Titels war dieselbe um (mehrere) neue Satiren vermehrt[7]), tatsächlich war aber nur eine einzige, die gegen Hall gerichtete zehnte Satire, hinzugekommen. Nach Grosart's Angaben[8]), die von Hazlitt bestätigt werden, ist im Jahre 1599 gar eine dritte Auflage der *Scourge of Villainy* erschienen[9]). Dass Marston's Satiren und sein *Pygmalion*

[1]) Bullen III. p. 306.

[2]) Bullen III. p. 248.

[3]) s. Palladis Tamia in Arber's English Garner II. p. 100. Da dies Büchlein am 7. September 1598, also unmittelbar vor der Scourge of Villainy, im Buchhändlerregister eingetragen wurde, ist es verständlich, dass Meres diese zweite Martsonsche Publication unerwähnt liess.

[4]) s. Bullen I. p. XXIV.

[5]) Auf diesen Streit, von dessen Entstehen und Verlauf trotz Grosart's eingehender Untersuchungen sich kein völlig befriedigendes Bild gewinnen lässt, geht die vorliegende Untersuchung absichtlich nicht ein. s. auch Alden a. a. O. p. 140ff.

[6]) s. Bullen I. p. XXI ff; Grosart Poems of J. M. p. XIII. ff.

[7]) s. Bullen III. p. 297 „Corrected, with the addition of newe Satyres“.

[8]) Grosart, Poems of J. M. p. XIII. s. auch Hazlitt, Handbook to the Popular etc. Literature of Great Britain. London 1867. p. 378.

[9]) Bullen I. p. XVII erwähnt deren nur zwei.

auch nach anderer Seite hin die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatten, beweist das überraschende Vorgehen der in damaliger Zeit das Zensorenamt bekleidenden obersten geistlichen Behörde. Auf einen am 1. Juni 1599 ergangenen strikten Befehl des Erzbischofs Whitgift von Canterbury und des Bischofs Bancroft von London wurden am 4. des genannten Monats eine Reihe kürzlich erschienener Schriften meist erotischen oder satirischen Inhalts, die offenbar schweren Anstoss erregt hatten, in der *Stationers' Hall* in London verbrannt, darunter in erster Linie *Pygmalion and Certain Satires* sowie die *Scourge of Villainy*, während dem ursprünglichen Befehl entgegen die Vernichtung einiger anderer Werke, darunter die Satiren von Marston's Gegner Hall, verschoben und schliesslich wohl ganz unterlassen wurde[1]). Dies Schicksal seiner Jugenddichtungen scheint auf unsern Autor seines Eindrucks nicht verfehlt zu haben: er wandte sich von nun an der dramatischen Tätigkeit zu[2]), und hat sich um eine weitere Veröffentlichung seines *Pygmalion* und seiner Satiren nicht mehr bemüht. Der *Pygmalion* fand indessen auch ohne des Autors Zutun sein Lesepublikum. Im Jahre 1613, als Marston sich schon ganz von der Litteratur zurückgezogen und dem geistlichen Amt zugewendet hatte, wechselt das Werkchen seinen Verleger[3]) und wird gemeinsam mit der Sonettensammlung *Alcilia, Philoparthen's Loving Folly*, sowie mit einigen anderen kleineren Dichtungen neu herausgegeben[4]), offenbar für Liebhaber der verschiedenen Gattungen erotischer Poesie. Von dieser Ausgabe, die in Quartform erschien, wurde 1628 eine weitere Auflage veranstaltet, nachdem 1619 derselbe Verleger von den genannten Dichtungen auch eine Ausgabe in klein 8vo veröffentlicht hatte. So kommen wir insgesamt immerhin auf die Zahl von vier Ausgaben des *Pygmalion*, auf drei der

[1]) s. darüber den Eintrag im Buchhändlerregister. Abgedruckt bei Alden. a. a. O., p. 160 f.

[2]) Im September 1599 finden wir die erste Erwähnung eines von ihm verfassten Dramas.

[3]) s. den Eintrag vom 11. Oktober 1613, Arber a. a. O. III p. 533.

[4]) s. darüber Hazlitt, a. a. O. p. 5.

Scourge of Villainy[1]). Ein weiteres Zeugnis für die Verbreitung des *Pygmalion* liefert uns die Erwähnung desselben in Thomas Cranley's *Amanda* (1635), wo Marston's Jugendwerk unter den Büchern genannt wird, die die Bibliothek der Courtisane Amanda ausmachen[2]).

III. Quellenfrage des Pygmalion.

Nachdem wir so die wichtigsten chronologischen Tatsachen über Marston's Gedichte zusammengestellt haben, soll im weiteren Gang unsrer Darstellung zunächst die Quellenfrage, sodann Metrum und Stil des *Pygmalion* untersucht werden, da unsers Erachtens nur auf dieser Grundlage sich ein sicheres Urteil über die litterarische Bedeutung und Stellung dieser Dichtung gewinnen lässt.

Die Pygmalionsage selbst, die den Inhalt unsers Gedichts bildet, kann als im wesentlichen bekannt vorausgesetzt werden: der auf Cypern lebende Bildhauer Pygmalion, der bisher gegen die Macht der Liebe unempfindlich geblieben war, wird endlich von unüberwindlicher Leidenschaft zu der von ihm selbst geschaffenen Statue eines Mädchens erfüllt. Auf seine Bitte verleiht Venus dem toten Bild

[1]) Die 1633 von Sheares veranstaltete Ausgabe der Werke Marston's in einem Bande enthält, soweit aus Hazlitt zu ersehen ist, nur Dramen, aber nichts von den Satiren u. s. w.

[2]) And then a heape of bookes of thy devotion
Lying upon a shelfe close underneath,
Which thou more think'st upon then on thy death.
They are not prayers of a grieved soule,
That with repentance doth his sinnes condole.
But amorous Pamphlets, that best likes thine eyes,
And Songs of love, and Sonets exquisit.
Among these *Venus*, and *Adonis* lies,
With *Salmacis*, and her Hermaphrodite:
Pigmalion's there, with his transform'd delight.
And many merry Comedies, with this,
Where the *Athenian Phryne* acted is".
(Zitiert nach Ingleby, Shakespeare's Centurie of Prayse. II. Auflage, London 1879, p. 204.)

Leben, und die Jungfrau wird die Gemahlin des Pygmalion. Die auf Cypern lokalisierte und mit dem Aphroditekult in Verbindung stehende Sage[1]) wird bei einzelnen griechischen Schriftstellern erwähnt, doch weist nichts darauf hin, dass diese Marston bekannt geworden wären. Seine eigentliche Quelle liegt vielmehr vor in Ovids Metamorphosen X, 243—297. Die Metamorphosen waren ja das ganze Mittelalter hindurch bekannt geblieben und hatten einen ganz ausserordentlicheu Einfluss auf die Litteratur Westeuropas ausgeübt. Ihre Erzählungen begegnen uns auf Schritt und Tritt, oft ausgeschmückt und verändert, aber immer wieder deutlich erkennbar.

Was speziell die Pygmalionsage betrifft, so finden wir eine breit ausgesponnene Wiedergabe derselben im französischen Rosenroman[2]), der sich bekanntlich einer sehr grossen Beliebtheit und Verbreitung erfreute. In die Chaucer zugeschriebene mittelenglische Bearbeitung dieses Romanes ist der spätere Teil des Originals, der u. a. auch die Pygmalionsage enthält, nicht mit aufgenommen. Dass aber auch Chaucer's Leser mit der Gestalt des Pygmalion wohl vertraut waren, zeigt die einzige Stelle, wo wir bei Chaucer den cyprischen Künstler erwähnt finden:

> . . . Nature hath with sovereyn diligence
> Y-formed hire (Virginia) in so greet excellence,
> As though she wolde seyn . . . .
> „. . . Who kan me countrefete?
> Pigmalion? Noght, though he ay forge and bete,
> Or grave, or peynte . . . ."[3]).

---

[1]) „. . . sie (Aphrodite) wurde wie eine erstarrte, aber durch die Liebe von neuem belebte gedacht, wie dieses vielleicht der ursprüngliche Sinn der bekannten Fabel von Pygmalion, d. i. Adonis in einer andern Gestalt, war, in welcher das Fest der Aphrodite, bei welchem das Bild lebendig wird, wohl nichts Anderes als der Frühling ist." Preller. Griech. Mythologie. I. Band IV. Aufl. Berlin 1894 p. 364.

[2]) s. Roman de la Rose, herausgeg. v. P. Marteau. Orléans 1878—80. 5 Bde. Bd. IV. Kap. 106 u. 107, v. 21590—21977.

[3]) Doctor's Tale v. 9 ff. s. Chaucer ed. Pollard u. a. (Globe Edition) London 1899. p. 141.

Von Chaucer's Zeitgenossen hatte Gower in seiner *Confessio Amantis*, deren erste Redaktion nach Lee[1]) um 1383 anzusetzen ist, also einige Jahre vor den Beginn der *Canterbury Tales* fällt, die Pygmalionfabel eingehend behandelt[2]). Gower weicht von dem Muster Ovids in einigen nicht ganz unwesentlichen Punkten ab. Da ihm die Pygmalionfabel als Beweis dafür dienen soll, wie langes, treues Liebeswerben endlich zum Ziele führt, so lässt er zunächst die Vorgeschichte Pygmalions weg. Abweichend von Ovid, der nur von dem schneeigen Marmor des Materials spricht, gibt Gower sodann dem Bild rote Wangen und Lippen:

Right as a lives creature
She semeth, for of yvor white
He hath it wrought of such delite,
That she was rody on the cheke
And rede on both her lippes eke.[3])

Im Weiteren übergeht der englische Dichter die Schilderung, wie der Liebende mit Geschenken um die Liebe der Bildsäule wirbt und sie mit Gewändern und Juwelen schmückt, während er die Liebkosungen Pygmalions für seine Statue in einer für unser Gefühl unerträglichen Weise ausspinnt. Bemerkenswert ist sodann die Darstellung der Belebung des Bildwerks. Bei Ovid findet ein grosses Fest der Venus statt, bei dem der liebeskranke Pygmalion den Tempel der Göttin aufsucht und nach vollendetem Opfer um eine Gemahlin bittet, die der Statue ähnlich sei. Heimgekehrt beugt er sich über das geliebte Bild und entdeckt, dass es lebt. Ganz anders Gower. Für den mittelalterlichen Dichter hat alles, was mit dem Ritus des heidnischen Kultus zusammenhängt, wenig Interesse; er übergeht es also, und lässt Venus dem Pygmalion nächtlicherweile, während er die Statue im Arm hält, Gewährung seiner stürmischen Bitten schenken. Ausdrücklich fügt dann Gower, ebenso misverständlich wie Ovid, hinzu:

---

[1]) Dict. of Nat. Biogr. Bd. XXII. p. 301.

[2]) Gower, Confessio Amantis. Herausg. von Pauli. (3 Bde. London 1857). Bd. II. p. 14 ff.

[3]) ebda. p. 14.

A knave child betwene hem two
They gete, which was after hote
Paphus, of whom yet hath the note
A certain ile which Paphos
Men clepe, and of his name it rose[1]).

Durch Caxton's Druck der *Confessio Amantis* wurde das Werk auf lange hinaus zahlreichen Lesern zugänglich gemacht; es ist bekannt, dass auch die Elisabethanische Zeit damit noch wohl vertraut war.

Inzwischen hatte die Renaissancebewegung eingesetzt, und die Beschäftigung mit der antiken Litteratur hatte damit einen gewaltigen Aufschwung genommen. Wieder war es gerade Ovid, der einerseits mit seiner unübertroffenen Erzählerkunst, andererseits mit seiner Vorliebe für erotische Stoffe allgemein Begeisterung weckte. Im Jahre 1565 erschien in England der erste Teil der berühmten Golding'schen Übersetzung von Ovids Metamorphosen, zu deren gunsten ein anderer Übersetzer, Thomas Peend, sein eigenes Werk, das zum grossen Teil schon fertig vorlag, unterdrückte. 1567 war Golding's Übersetzung der sämtlichen Bücher der Metamorphosen beendet, und die zahlreichen Auflagen, die diese Arbeit erlebte, zeugen am besten von dem lebhaften Interesse, das die litterarische Mitwelt gerade Ovid entgegenbrachte. Schon 1568—1569 finden wir dann im *Stationers' Register* zwei Eintragungen von Dichtungen, die die Pygmalionsage zum Vorwurf haben:

Recevyd of *Wylliam greffeth* for his lycense for the pryntinge of a ballett intituled *of Apelles* and *Pygmalyne* to the tune of ye first Apelles. iiij d.[2]).

Recevyd of Rycharde Jonnes for his lycense for pryntinge of a ballett intituled PYGMALYN. iiij d.[3]).

---

[1]) a. a. O. p. 16. — Ausser bei Ovid Met. X. 297 findet sich nirgends eine Andeutung, dass der Name der cyprischen Stadt Paphos von der ganzen Insel gebraucht worden wäre.

[2]) Arber, Transcript I, p. 312. Bei den Eintragungen fehlt zu dieser Zeit noch das genaue Datum.

[3]) Ebda. p. 386.

Ob diese beiden Publikationen, die kaum erhalten sein dürften, Marston je bekannt geworden sind, lässt sich nicht mehr feststellen, immerhin beweist ihr Vorhandensein, wie verbreitet der Pygmalionstoff war. Auch Anspielungen in noch erhaltenen Werken zeitgenössischer Dichter zeugen dafür. In seinem 1584 erschienenen Roman *Forbonius and Prisceria* weist Lodge auf die Sage hin[1]). 1591 legt sie Daniel einem seiner als Anhang zu Sidney's *Astrophel and Stella* zuerst gedruckten Sonette zu grunde:

> Behold what hap Pygmalion had, to frame,
> And carve his grief himself upon a stone:
> My heavy fortune is much like the same,
> I work on flint, and that's the cause I moan.

Durch solche und ähnliche Hinweisungen mag Marston gerade auf die Pygmalionsage gekommen sein.

Dass der Dichter bei seiner Darstellung indessen auf die Quelle selbst, Ovid, zurückging, und von ihm aufs stärkste abhängig ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Wie Ovid, so weist zunächst auch Marston auf die Vorgeschichte Pygmalions kurz hin, v. 1—5:

> Pygmalion, whose high love-hating mind
> Disdain'd to yield servile affection
> Or amorous suit to any woman-kind,
> Knowing their wants and men's perfection;
> Yet love at length forced him to know his fate . . .

vgl. Met. X. 244 ff.

> . . . offensus vitiis, quae plurima menti
> Femineae natura dedit, sine coniuge caelebs
> Vivebat, thalamique diu consorte carebat.

Es folgt bei beiden Dichtern die Schilderung der wunderbar schönen Statue, die der Künstler verfertigt hat, und zu der er in Liebe entbrennt, v. 7 ff.:

---

[1]) s. Lodge's Works, Ausgabe des *Hunterian Club*, Forbonius and Prisceria. p. 31.

[2]) s. Arber, English Garner I. (1877) p. 584. Das Gedicht wurde von Daniel auch in seine Sammlung *Delia* aufgenommen. s. auch Garner V. p. 603, Sonett 25 aus Griffin's Sammlung *Fidessa*. (1596).

. . . having wrought in purest ivory
So fair an image of a woman's feature,
That never yet proudest mortality
Could show so rare and beauteous a creature . . .
He was amazèd at the wondrous rareness
Of his own workmanship's perfection . . .
And, thus admiring, was enamourèd
On that fair image himself portrayèd.

vgl. Met. X. 247 ff.

Interea niveum mira feliciter arte
Sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
Nulla potest: operisque sui concepit amorem.

Im Folgenden beobachten wir nun aber bei Marston eine umfangreiche Erweiterung seiner Vorlage: er schildert in den Versen 19—72 sehr eingehend Zug für Zug die körperlichen Reize der Statue, an denen das Auge des Bildhauers sich ergötzt, während Ovid erzählt, wie der Liebende durch Gaben die Liebe des unbelebten Bildes zu gewinnen sucht.

Woher nun aber der Marston'sche Einschub? Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Schilderung eine direkte Nachahmung von Ovid's *Amores* I. 5, wo der römische Dichter ganz ähnlich wie hier Marston die Reize der hüllenlos vor ihm stehenden Geliebten darstellt. Dass Marston diese Stelle in der Tat vorschwebte, dafür liefern einen unzweideutigen Beweis die Verse 68—70:

. . . „O Ovid!" would he cry,
„Did e'en Corinna show such ivory
When she appeared in Venus livery!"

Gerade in jener Zeit war ja das englische Publikum auf die *Amores* aufmerksam gemacht worden durch die ums Jahr 1597 gemeinsam mit John Davies' Epigrammen veröffentlichte Übersetzung Marlowe's[1]). Diese Übersetzung wurde übrigens im Jahre 1599 gleichzeitig mit dem *Pygmalion* verbrannt, sie hatte also offenbar unliebsames Aufsehen erregt. Auch Marston dürfte sie be-

[1]) s. Dyce, The Works of Christopher Marlowe. (London 1876). p. XXXVIII.

kannt geworden sein, wenn er freilich auch als akademisch gebildeter Mann — er hatte Anfang der neunziger Jahre in Oxford studiert — für seine Kenntnis des Ovid sicherlich nicht auf Übersetzungen angewiesen war.

Während so die Situation der Verse 19—72 Ovids *Amores* nachgebildet ist, ist die Auffassung von weiblicher Schönheit und die Art der Darstellung derselben die in der damaligen Zeit typische. Nicht nur in rein lyrischen, sondern auch in epischen Dichtungen kehrt sie immer wieder. Die Dichter beginnen regelmässig mit dem Preis des goldglänzenden Haupthaars der Geliebten. Es folgen die rot und weissen Wangen, die purpurnen Lippen, endlich das Kinn, dessen Schönheit durch ein Grübchen erhöht wird. Oft werden auch die Stirn, die Augen und die Zähne gepriesen, nie unterlässt es der Dichter, von dem balsamischen Atem seiner Dame zu reden. Auch der Hals und namentlich der Busen, aber auch sonstige Teile des Körpers werden unbedenklich geschildert. Schilderungen ganz ähnlich wie die des *Pygmalion* finden wir, um nur einige wenige zeitgenössische Lyriker herauszugreifen, in Barnes' *Parthenophil and Parthenope* (1593)[1]), in Constable's *Diana* (vor 1594)[2]), in R. L[inche]'s (?) *Diella* (1596)[3]). Auch auf Lodge's *Forbonius and Prisceria*[4]) mag hier wieder verwiesen werden. Alle diese Darstellungen weisen nun ihrerseits auf italienische Vorbilder zurück. Allgemein bekannt ist durch Lessing's Laokoon Ariost's Schilderung der Schönheit der Alcina[5]), die ganz mit den oben angeführten Darstellungen übereinstimmt. Ariost war ja dem damaligen England nahegerückt worden durch die auf Befehl der Königin Elisabeth veranstaltete Übersetzung Sir John Harington's, deren erste Ausgabe 1591 erschien; ausserdem aber ist sehr wahrscheinlich, dass Marston, wie viele andere litterarisch Ge-

[1]) Arber, English Garner V. (1882) p. 463 f.
[2]) ebda. II. (1879) p. 233.
[3]) ebda. VII. (1883) p. 205.
[4]) Lodge's Works, Ausg. des *Hunterian Club.* p. 30. 31.
[5]) Orlando Furioso. Canto VII. St. 11—15.

bildete seiner Zeit, auf grund direkter Studien in der italienischen Litteratur heimisch war, zumal er von einer italienischen Mutter stammte[1]).

Doch kehren wir zu der Vergleichung von Marston's Darstellung und seiner Vorlage Ovid zurück. In den Versen 73 ff. schildert Marston in unverkennbarer Anlehnung an Ovid die Liebkosungen, die der Künstler dem Bild der Jungfrau erweist: Met. X. 256 ff.

Oscula dat reddique putat, loquiturque tenetque, . . .
Et metuit, pressos veniat ne livor in artus.
Et modo blanditias adhibet. . . . . .

vgl. Pygm. 73 ff.

And fondly doting, oft he kiss'd her lip . . .
No wanton love-trick would he over-slip,
But still observ'd all amorous beheasts . . . .

Gerade dieser Passus ist freilich im Gegensatz zu Ovid sehr breit ausgesponnen, so dass Koeppel's Urteil, der von einem „hässlichen Verweilen bei des Künstlers Leidenschaft für das unbeseelte Werk" redet[2]), noch als ein sehr mildes bezeichnet werden muss.

Eine bemerkenswerte Verschiedenheit weist sodann der weitere Gang der Erzählung auf. Bei Ovid wird, wie schon gesagt, ein Fest der Venus gefeiert (v. 270 ff.). Bei dieser Gelegenheit richtet Pygmalion seine Bitten an die Göttin. Marston erwähnt ein solches Fest mit keiner Silbe. Es ist das bei ihm als Renaissancedichter sehr auffallend. Welche Rolle spielen z. B. in Marlowe's *Hero und Leander* die Feierlichkeiten, die der Liebesgöttin zu Ehren abgehalten werden! Wir gehen wohl kaum fehl, wenn wir annehmen, dass bei dem Schluss, den unser Dichter dem *Pygmalion* gab, ihm die Gower'sche Fassung der Sage vorgeschwebt hat. Mit dieser stimmt nämlich Marston's Erzählung fast genau überein. Auch bei Marston erfährt der Künstler Gewährung

[1]) s. Grosart, Poems of John Marston p. VII f. Dass dem Dichter die italienische Sprache geläufig war, beweisen zahlreiche italienische Stellen in seinen Dramen.

[2]) a. a. O. p. 32.

seines Flehens, während er auf dem Lager liegend das Bild sehnsüchtig in die Arme schliesst. Im Einzelnen fehlt es dabei nicht an deutlichen Anklängen an Met. X. 283 ff.

Temptatum mollescit ebur positoque rigore
Subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole
Cera remollescit . . . .

vgl. Pygm. 169 ff.

For when his hands her fair-form'd limbs had felt . . .
Each part like wax before the sun did melt.

Met. X. 287.

Dum stupet et dubie gaudet fallique veretur. . . .

vgl. Pygm. 181 f. . . .

And yet he fears he doth but dreaming find
So rich content and so celestial bliss . . . .

Auch die Hervorhebung des Namens von Pygmalions Sohn Paphos, nach welchem in späterer Zeit die Insel Cypern benannt worden sei, unterlässt Marston nicht, wie vor ihm Gower, der seinerseits, wie bemerkt, diese seltsame Notiz bei Ovid fand.

Fassen wir das Ergebnis unsrer Untersuchung zusammen, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Marston sich im ganzen eng an Ovid anschliesst. Doch hat auch die Gower'sche Umgestaltung der Sage auf seine Darstellung Einfluss geübt. Daneben erkennen wir Beeinflussung durch Ovids „*Amores*“ sowie durch die zeitgenössische Auffassung weiblicher Schönheit.

IV. Metrisches.

Die von Marston in seinem Pygmalion angewendete metrische Form ist die der sechszeiligen, fünftaktigen Strophe mit der Reimstellung a b a b c c. Diese Strophe ist in mittelenglischer Zeit noch unbekannt; zum ersten Mal erscheint sie in Spenser's „*Shepherd's Calendar*“ (1579) und wird nun rasch ausserordentlich beliebt. Schipper[1]) weist auf eine grosse Anzahl von Dichtungen, sowohl lyrischen, als erzählenden, als auch reflektierenden Charakters hin, in denen überall diese Strophe zur Anwendung gelangt. Die Liste

[1]) Engl. Metrik. 2 Bde. (Bonn 1881—88) II. 2 § 361.

Schipper's liesse sich leicht noch um ein Bedeutendes vermehren. Es sei hier nur auf dreierlei hingewiesen. Lodge's „*Complaint of Elstred*" (1593 als Anhang zu seiner Sonettensammlung *Phyllis* erschienen), und vor allem seine erzählende Dichtung „*Scylla's Metamorphosis*" (gewöhnlich *Glaucus and Scylla* genannt) vom Jahre 1589, sind ganz, die 1595 zuerst erschienene Sonettensammlung *Alcilia* zum grössten Teil in unsrer Strophenform abgefasst. Sie unterscheidet sich nur wenig von der siebenzeiligen sogenannten Rhyme-Royalstrophe, die u. a. Shakespeare in seiner „*Lucrece*" verwendet. Während nämlich diese die Reimstellung ababbcc aufweist, wobei der fünfte Vers einen Uebergang zu dem Schlusscouplet bildet, wird letzteres als Abgesang bei unsrer Strophenform unmittelbar den vorangehenden Versen, den Stollen, angefügt. In beiden Fällen bildet das Schlusscouplet unzweifelhaft einen wirkungsvollen Abschluss der Gesamtstrophe. Das Marston bei der Wahl dieser Form von Shakespeare beeinflusst war, der sie in *Venus und Adonis* mit grosser Meisterschaft gehandhabt hatte, wird wohl mit Recht allgemein angenommen.

Dem *Pygmalion* sind drei begleitende Gedichte beigegeben, von denen das erste, das eine Widmung „*To the World's Mighty Monarch, Good Opinion*" enthält, wiederum in der eben gekennzeichneten Strophenform verfasst ist. Eine zweite Widmung „*To his Mistress*", sowie ein am Schluss beigefügtes Gedicht „*The Author in Praise of his Precedent Poem*" haben dagegen die Form von paarweis gereimten jambischen Fünftaktern, d. h. die Form des *heroic couplet*, also jenes seit Chaucer's Zeit in der englischen Dichtung mit besondrer Vorliebe angewandten Metrums. Auch die gesamten Satiren Marston's sind in Reimpaaren abgefasst; nur in der Widmung zur „*Scourge of Villainy*," überschrieben „*Toy Detraction I present in Poesy*", kehrt der Dichter noch einmal zu der im *Pygmalion* angewendeten strophischen Form zurück. Bei der Anwendung der Reimpaare für seine satirischen Dichtungen war Marston wohl durch die zeitgenössischen Satiriker beeinflusst. Lodge, in *A Fig for Momus*" (1595), Donne in seinen Satiren (1593?), vor

allem aber Hall in seinen „*Virgidemiarum six Books*“ (1597) bedienten sich dieses Metrums.

Was den Versbau des *Pygmalion* betrifft, so bezeichnet Bullen denselben als „*tolerably smooth*[1])“. In der Tat sind die meisten Verse regelmässig gebaut. Gelegentlich finden sich aber doch doppelte Senkungen. (*To Good Opinion* 4. *Pygm.* 3, 34. *The Author in Praise* 18, 21 u. a. m.) Mit Vorliebe greift der Dichter, wie übrigens alle seine Zeitgenossen, um die erforderliche Silbenzahl im Vers herzustellen, zur Vollmessung germanischer und romanischer Ableitungssilben, namentlich der Endungen -ed und -ion, (*To Good Opinion* 5, 6, 8, 10. *To his Mistress.* 13, 14, *Pygm.* 1, 2, 4, 10, 13, 14, 16, 17, 18, u. s. w.) In der Handhabung der Caesur und der Anwendung des Enjambements verfährt Marston mit grosser Freiheit. Besonders erwähnenswert ist die häufige Anwendung der Taktumstellung, die teils am Anfang des Verses, teils nach der Caesur eintritt. (*To Good Opinion* 14. *To his Mistress* 10. 14. *Pygm.* 2, 4, 9, 35, 53, 97, 113, 147, 160, 161, 174, 176, 178, 184. *The Author in Praise* 8, 21, 24, 25, 33, 39 u. a. m.) Schwebende Betonung findet sich nur *Pygm.* 1 und 218[2]). Dass Marston's technisches Geschick verhältnismässig gering war, beweisen uns deutlich seine Reime. Mit ganz besonderer Vorliebe verwendet der Dichter hier die überaus zahlreichen romanischen Wörter auf -ion und -y, für welche Reimwörter zu finden ausserordentlich leicht war. (*To Good Opin.* 5, 6; 8, 10; 13, 15. *Pygm.* 2, 4; 7, 9; 14, 16; 20, 22; u. s. w.) Gelegentlich greift er auch zu archaisierenden Formen, um den Reim herzustellen: (*The Author* 23f: within, bin. 27f: wot, begot. 37f: discipline, eyne.) Gewagter noch ist die Verwendung des sogen. unaccentuierten Reims, der bei klingenden Versausgängen sich mit dem Gleichklang unbetonter Endsilben begnügt, während korrekter Weise

[1]) a. a. O. I p. XVII.

[2]) Pygm. 121 ist bei Bullen verdruckt. Bei Grosart lautet derselbe:

For my Pygmalion kist, viewd, and imbraced.

Ganz unregelmässig gebaut ist *The Author in Praise* 14.

auch die vorangehende betonte Silbe den Gleichklang aufweisen sollte[1]). *To Good Opinion* 1, 3: *substance, essence. Pygm.* 104, 106: *failèd, errèd*[2]). 115, 117: *ardour, favour.* 176, 178: *seized, raised.* 128, 130: *laid her, raise her.* 200, 202: *favour, labour.* 205, 207: *either, together.* Ja sogar das „Unding" eines „accentuiert-unaccentuierten" Reims gestattet sich der Dichter, worauf schon Schipper[3]) hinweist. Dieser Gelehrte definiert den accentuiert-unaccentuierten Reim als einen solchen, „in welchem von zwei mit einander reimenden Silben die eine jedenfalls vom rhythmischen Accent (meistens auch vom Wortaccent) getroffen wird, also in der Hebung steht, die andere aber als Senkung auf die letzte, vom rhythmischen und Wortaccent getroffene Hebung folgt[4])." Allerdings macht Marston nur zweimal von dieser ungewöhnlichen Lizenz Gebrauch: 194, 196 und 206, 208, wo attén-tión mit áction, bez. embrácing mit dállying reimt.

In einer letzten Gruppe von Fällen hat der Dichter auf eigentlichen Reim ganz verzichtet und begnügt sich mit dem Gleichklang der Vokale der letzten Hebung je zweier Verse, d. h. mit blosser Assonanz. *Pygm.* 26, 28: *means, beams.* 107, 109: *seem, Queen.* 157, 159: *sheets, meet.* 211, 213: *skin, pleasuring.* 224, 226: *lines, rhymes. The Author* 7, 8: *lines, times.* 17, 18: *bands, mercenarians.* 35, 36: *epigrammatists, shifts.*

Zusammenfassend lässt sich mithin sagen, dass Marston in der Handhabung der von ihm gewählten Metren keine grosse Meisterschaft beweist. Unregelmässigkeiten im Versbau und namentlich in der Reimtechnik lassen vielmehr deutlich erkennen, dass wir ein Jugendwerk vor uns haben, dessen Verfasser um die Beherrschung der Form noch vielfach zu ringen hatte.

---

[1]) s. darüber Engl. Metrik II, 1 § 61, p. 141 f.

[2]) Durch obige Erklärung erledigt sich der Anstoss, den Bullen an v. 104 nimmt, und welcher diesen Gelehrten veranlasste, die Lesart „swerved" statt „failed" vorzuschlagen.

[3]) s. Schipper a. a. O. p 145.

[4]) ebda. 143.

V. Stilistisches.

Wenn mithin schon die metrische Untersuchung gewisse Schlüsse auf den litterarischen Charakter des *Pygmalion* gestattet, so führt uns eine genaue Betrachtung des Stils der Dichtnng noch ein ganzes Stück weiter. Eine solche Betrachtung ist sogar notwendig, um die Stellung des *Pygmalion* zu anderen zeitgenössischen Dichtungen genau fixieren zu können. An zusammenhängenden Darstellungen des von den Dichtern der Elisabethanischen Zeit angewandten Kunststils herrscht leider noch immer ein ziemlicher Mangel. Landmann[1]) hat die wichtige Erscheinung des Euphuismus näher untersucht, Wurth[2]) in einer mit umfassender Sachkenntnis geschriebenen grösseren Arbeit das Wortspiel bei Shakspere behandelt. In seinem 1897 erschienenen Buch William Shakespeare's Lehrjahre[3]) hat Sarrazin aus den stilistischen Eigentümlichkeiten Shakespeare's bedeutsame Schlüsse auf die Chronologie der Dramen dieses Dichters gezogen und gleichzeitig den Stil von *Venus und Adonis* zum ersten Mal genauer untersucht. Ihm folgend hat Ewig Shakespeare's *Lucrece*[4]) eingehend behandelt und zwar gerade wiederum vom stilistischen Standpunkt aus. Ebenso wie Ewig, schliesst sich auch Verfasser in der Benennung der einzelnen Stilfiguren an Gerber[5]) an, doch dürfte es sich empfehlen, insofern von Gerber's Anordnung abzugehen, als wir die Betrachtung der ästhetischen Figuren erst nach derjenigen der phonetischen Figuren und der Wort- und Sinnfiguren vornehmen. Wir beschränken uns dabei natürlich auf diejenigen Stilfiguren, welche für die damalige Dichtung in besonderer Weise charakteristisch sind.

---

[1]) Landmann, Der Euphuismus. Diss. Giessen 1881.
[2]) Wurth, Das Wortspiel bei Shakspere. Wien Leipzig 1895.
[3]) Litterarhist. Forschungen Heft V. Weimar 1897.
[4]) Anglia XXII. p. 1ff., besonders p. 393ff.
[5]) Gerber, Die Sprache als Kunst. 2 Bde. Bromberg 1871—73.

Von phonetischen Figuren kommt hier vor allem in Betracht die Alliteration. Seit Surrey und Wyatt, die für die Ausbildung des poetischen Kunststils von so grosser Bedeutung waren, wurde die Alliteration neben dem Endreim wieder mit Vorliebe verwendet. Namentlich weniger hervorragende Dichter wandten dies Kunstmittel so überaus häufig an, dass sich bald eine berechtigte Reaktion dagegen geltend machte. Besonders scharf wendet sich Webbe 1586 in seinem „*Discourse of English Poetrie*“ gegen die übertriebene Anwendung der Alliteration, die auch in Prosawerke eingedrungen war[1]). Nach ihm übte Puttenham in seiner berühmten „*Arte of English Poesie* (1589) an derselben Erscheinung Kritik; immerhin gibt er zu: „*it doth not ill but pretily becomes the meetre, if ye passe not two or three words in one verse*[2])“. Die Anwendung eines mit seinem Substantivum alliterierenden Adjektivs empfiehlt er geradezu. Energischer noch als Webbe nahm endlich Sidney in seiner „*Apologie for Poetrie*“, gedruckt 1595, gegen die Unsitte Stellung und wusste sie auch in seinen eigenen Dichtungen im allgemeinen zu vermeiden. Gleichwohl findet sich die Alliteration in den Werken der zeitgenössischen Dichter, vor allem bei Spenser, aber auch bei Shakespeare, um nur die Grössten zu nennen, sehr häufig angewendet.

Marston nun verwendet nicht ungern die Alliteration in der von Puttenham befürworteten, oben besprochenen Weise. Schon die Überschrift der ersten Widmnng „*To the World's Mighty Monarch, Good Opinion*“ weist eine solche alliterierende Verbindung von Adjektiv und Substantiv auf. Ferner: *Pygm.* 44: *modest mount.* 55: *subtile city-dame.* 64: *large liberty.* 79: *peevish Papists.* 206: *kind kissing.* 211: *softest skin.* 228: *loose lines.*

In einzelnen Fällen alliterieren auch zwei Epitheta unter einander, die gelegentlich sogar die Form eines Kompositums annehmen. *To his Mrs.* 8: *dead and dull conceit.* 9: *rare*

[1]) Vgl. Landmann, Euphuismus p. 58.

[2]) s. Puttenham, The Arte of English Poesie in Arber's *Reprints.* London 1869. p. 261.

and rich elixir stone. Pygm. 169: *fair-form'd limbs.* 215: *self-same action.*

Doppelte Alliteration findet sich ziemlich zahlreich zwischen Verben und Substantiven, zwischen Substantiv und dergl. m *To his Mrs.* 7. *Pygm.* 5. 8. 12. 20. 22. 28. 32. 33. 51. 56. 85. 97. 108. 111. 114. 115. 116. 119. 120. 123. 125. 132. 133. 135. 149. 166. 167. 176. 177. 181. 184. 188. 189. 191. 196. 198. 202. 205. 218. 219. 220. 222. 225. 230. 232. Mag diese Zahl alliterierender Verse auch als ziemlich hoch erscheinen, übertrieben ist sie sicherlich nicht, wenn man zeitgenössische Dichter damit vergleicht; zudem ist wohl auch von vornherein zuzugeben, dass in einer ganzen Reihe von Fällen die Alliteration eine rein zufällige, vom Dichter nicht beabsichtigte ist.

Dreifache Alliteration findet sich nicht gerade häufig. *Pygm.* 55. 62. 91. 122. 147. 169. Vierfache Alliteration endlich, vor der andere Dichter der Zeit nicht zurückschrecken, die aber Puttenham für unzulässig erklärt, findet sich im *Pygmalion* und den Begleitgedichten überhaupt nicht.

Wir können somit zusammenfassend konstatieren, dass Marston, was auch immer seine Gründe dafür gewesen sein mögen, sich von der für seine Zeitgenossen vielfach charakteristischen Unsitte des übermässigen Gebrauchs der Alliteration im *Pygmalion* durchweg frei hält.

Wenden wir uns nun weiter den Wortfiguren zu, so bietet die gelegentliche Anwendung der Anapher (*Pygm.* 85—87, 158—161, 205—209, 217—219) keinerlei Anlass zu besonderen Bemerkungen. Es ist dies ein zu aller Zeit und in so weitem Umfang angewendetes rhetorisches und poetisches Kunstmittel, dass es bei der Charakterisierung von Marston's Stil füglich ausser Acht gelassen werden kann.

Wichtiger ist eine andere, gerade in damaliger Zeit gern geübte Spielerei: die Wortwiederholung an einer beliebigen Stelle des Satzes, die Gerber als Dilogie bezeichnet[1]).

[1]) Gerber a. a. O. II p. 209.

Wurth verwendet dafür den Terminus „*Affecting of the words*“[1]). Bisweilen nimmt dieses Kunstmittel auch die Gestalt der „Figura etymologica“ an, die nach Wurths Darstellung entsteht „durch Gegenüberstellung von Wörtern desselben Stammes in verschiedener Ableitung, Flexion etc.[2])“. s. *Pygm.* 12: *beauty-beauty's.* 37: *lips-lips*: *lips.* 41, 42: *views-views-viewing.* 53; *wink-winking.* 59: *view-view.* 72: *work-work.* 97: *eyes-eyes.* 98: *breast-breast.* 101: *knee-knee.* 132: *dead-death.* 142—144: *love-love's-love-loves.* 153: *loved-lover.* 159: *part-parts.* 184: *touch-touch, kiss-kiss.* 213, 214: *love's-lover's.*

Die nachdrückliche Verdoppelung findet sich nur zweimal: 172: *And now, o now . . .* 205: *Could he, O could he! . .*

Ebenso findet sich die Figur der Antimetabole nur ganz vereinzelt, und überdies in nicht ganz korrekter Form, indem aus metrischen Gründen für das eine der zu wiederholenden Wörter ein Synonym eingesetzt wird.

To his Mrs. 2: *Of sportive love — of lovely dallying.* Ähnlich *Pygm.* 23, 24.

Von eigentlichen Wortspielen, beruhend auf dem Gleichklang zweier verschiedener, dem Sinn nach getrennter Worte, lässt sich nur ein einziges nachweisen: *Pygm.* 128:

And down within a down-bed softly laid her;

Selbst dies einzige Wortspiel jedoch ist nicht Marston's geistiges Eigentum. Er fand es u. a. vorgebildet in der 1593 erschienenen Sonettensammlung *Licia* von G. Fletcher[3]).

Gerade die von uns behandelten Wortfiguren sind nun in besonderer Weise ein Charakteristikum der zeitgenössischen Litteratur, ihre häufige Verwendung erregte die Bewunderung und das Entzücken der litterarisch gebildeten Leser. Mit welcher Meisterschaft Shakespeare auch in dieser Beziehung schon in sehr frühen Dichtungen die Sprache handhabt, haben Sarrazin und Ewig überzeugend nachgewiesen. Kein Zweifel, dass für unser heutiges Empfinden ein grosser Teil dieser Künsteleien störend wirkt; stellen wir uns in-

[1]) a. a. O. p. 142.

[2]) ebda. p. 144.

[3]) s. Arber, Garner VIII (1886) p. 461.

dessen auf den rein historischen Standpunkt, so müssen wir feststellen, dass Marston, der jene Kunstformen nur in beschränktem Mass verwendet, damit hinter dem Ideal seiner Zeit zurückbleibt.

Wenden wir uns von den Wortfiguren zu den Sinnfiguren, so stehen an erster Stelle diejenigen, welche durch Häufung oder Steigerung des Ausdrucks wirken. Eine der meistverwendeten unter diesen Figuren ist der rhetorische Pleonasmus, der sich bemüht, den in Frage stehenden Begriff durch möglichst zahlreiche Synonyme eindringlich hervorzuheben, oder einen Gedanken durch mehrere parallele synonyme Sätze zu veranschaulichen. Es ist einleuchtend, dass die wahllose Verwendung dieses Kunstmittels unschwer zu Gespreiztheit und Schwulst führt, weil sie leicht den Dichter nötigt, zu immer gewagteren Wendungen seine Zuflucht zu nehmen, um schon Gesagtes immer wieder aufs neue zu illustrieren. Für jeden Kenner der Marston'schen Dramen nicht nur, sondern auch der Satiren ist es nun verblüffend, zu sehen, dass der Dichter im *Pygmalion* und in der Widmung „*To his Mistress*" gerade des rhetorischen Pleonasmus sich nur in ganz bescheidenem Masse bedient. Hervorhebung eines einzelnen Begriffs durch Häufung von Synonymen ist ganz selten: *Pygm.* 96: *sport and dally.* 111, 112: *love . . . only joys to dally, sport and jest.* Viel häufiger finden wir parallele Sätze zur Erläuterung eines Gedankens: *Pygm.* 5, 6; 11, 12; 13—16; 23, 24; 53, 54; 96—101; 135, 136; 211—214. Immerhin bleibt die Verwendung der Umschreibung innerhalb bescheidner Grenzen.

Im lebhaftesten Gegensatz hierzu steht die dem eigentlichen Gedicht vorangestellte Widmung „*To the World's Mighty Monarch, Good Opinion*" und das Schlussgedicht „*The Author in Praise of his Precedent Poem*". Der erste Teil der Widmung ist an pleonastischen Wendungen so reich, dass wir ihn am besten ganz wiedergeben:

> To the World's Mighty Monarch, Good Opinion.
>
> Sole regent of affection, perpetual ruler of judgment, most famous justice of censures, only giver of honour, great procurer of advancement, the world's chief balance, the all of all, and all in all, by whom all things are that they are, I humbly offer this my poem.

Und nun geht es in Poesie weiter:

> Thou soul of pleasure, honour's only substance,
> Great arbitrator, umpire of the earth,
> Whom fleshly epicures call virtue's essence;
> Thou moving orator, whose powerful breath
> Sways all men's judgment — Great Opinion,
> Vouchsafe to gild my imperfection[1]).

Wir haben hier nicht weniger als 15 Umschreibungen des einen Begriffs!

Ganz ähnlich verfährt der Dichter im Schlussgedicht, wo er in immer neuer Form, vor allem durch eine lange Kette von rhetorischen Fragen, die Versicherung abgibt, er habe mit dem *Pygmalion* in jeder Weise den litterarischen Geschmack seiner Zeit getroffen. Die genannten beiden Gedichte tragen mithin einen vom *Pygmalion* selbst durchaus verschiedenen Charakter. Sie weisen deutlich auf den Marston der späteren Zeit hin, der durch seine hochtrabende, bombastische Schreibweise und die oft damit verbundene Unverständlichkeit des Ausdrucks sich unter seinen Zeitgenossen besonders ungünstig auszeichnet und deshalb Gegenstand wiederholter von schonungslosester Satire eingegebener Angriffe wird.

Eine andere durch Häufung der Ausdrucksmittel wirkende Sinnfigur ist die Antithese. Sie hebt durch zwei Sätze entgegengesetzten Inhalts einen Gedanken umso stärker hervor. Gerade die Antithese ist ja in der damaligen Dichtung mit besonderer Vorliebe gepflegt worden. Es ist bekannt, dass die sogen. parisonische Antithese eine Haupteigentümlichkeit des euphuistischen Stils ist. In welchem Umfang gerade auch Shakespeare, zumal in seinen Jugenddichtungen, von der Antithese Gebrauch macht, ist in neuerer Zeit mehrfach hervorgehoben worden.

Überraschend ist nun auch hier wieder, dass Marston in *Pygmalion*, im Gegensatz zu den *Satiren*, dieses für seine

---

[1]) Bullen III, p. 247.

Zeit so charakteristische Stilmittel nur in ganz bescheidenem Mass verwendet. v. 4. 6. 53. 59. 124 f. 132. Für unseren Geschmack wird das Gedicht durch das starke Zurücktreten von Antithesen fraglos lesbarer, die Zeitgenossen dagegen empfanden diesen Umstand doch wohl als einen künstlerischen Mangel.

Auch Epitheta ornantia kommen als ein pleonastisches Ausdrucksmittel in Betracht, insofern sie zu einem Begriff eine ihm oft wesentlich zukommende Bestimmung geben. Seit Surrey und dem Aufkommen des sogen. Petrarchismus ist die Anwendung von schmückenden Beiwörtern allgemeine Sitte. Nach Landmann herrschte bei den unter dem italienischen Einfluss stehenden Dichtern — und das waren sie damals nahezu alle — eine „Sucht, jedem Substantiv ein passendes Beiwort zu geben und zwar meist in übertragener Bedeutung und mit demselben alliterierend[1])."

Auch von dieser Unsitte hält sich der Pygmalion, ebenso wie die Widmung *To his Mistress* in bemerkenswerter Weise frei. In sämtlichen Fällen, wo hier Adjektive als schmückende Beiwörter zu Substantiven hinzugesetzt werden, ist deren Anwendung eine durchaus ungekünstelte und unauffällige; der Dichter ist an diesen Stellen wohl mehr unbewusst als bewusst vom Zeitgeschmack abhängig. (vgl. *To his Mrs.* 3 *beauteous angel*, 12 *mighty power*, 15 *sweet bliss*, *Pygm.* 13 *wondrous rareness*, 81 *senseless carved stone*, 88 *fair excellence*, 123 *sacred gods*, 133 *sportive dallying*, 153 *an amorous lover*, 211 *love's sweet pleasuring* u. a. m.). Ganz anders wieder die oben schon zitierte Widmung *To the World's Mighty Monarch*, *Good Opinion*. Hier hat nahezu jedes Substantiv sein Beiwort, und unwillkürlich haben wir hier die Empfindung des Gekünstelten, Unnatürlichen. Auch dieser stilistische Unterschied zwischen dem *Pygmalion*, zu dem die zweite Widmung *To his Mistress* eng gehört, einerseits und dem einleitenden Gedicht andererseits darf nicht übersehen werden.

---

[1]) Euphuismus p. 42.

Von den für den Kunststil der Zeit Marston's in Betracht kommenden Sinnfiguren bleibt uns nur noch das Oxymoron übrig. Dass Shakespeare, zumal in seinen Jugenddichtungen, mit Vorliebe das Oxymoron anwandte, ist bekannt. Jedem sind die Worte des liebeskranken Romeo erinnerlich:

O brawling love! O loving hate! u. s. f.[1])

oder die leidenschaftlichen Ausbrüche Julias bei der Nachricht vom Tode ihres Vetters Tybalt[2]). Aus zeitgenössischen Dichtern liesse sich leicht gerade hier eine grosse Anzahl von Beispielen beibringen. Marston dagegen wendet das Oxymoron nur ein einziges Mal an, v. 71f:

. . . thus enamour'd dotes on his own art,
Which he did work to work his pleasing smart.

Wenn nun auch zugegeben ist, dass für die Verwendung so eigenartiger Kunstformen wie das Oxymoron der verhältnismässig geringe Umfang des *Pygmalion* wenig Gelegenheit bot, so ist doch soviel unbestreitbar, dass ein Dichter, der satirische Absichten verfolgte, sich kaum die Verwendung gerade dieses Kunstmittels würde haben entgehen lassen, da es zur Hervorrufung komischer Wirkungen in besonderm Mass geeignet ist.

Von ästhetischen Figuren kommt an dieser Stelle vor allen Dingen in Betracht die Metapher. Aehnlich wie das Epitheton ornans nimmt auch die Metapher zugleich mit dem Aufkommen des Petrarchismus in der englischen Dichtung überhand. Namentlich in der Lyrik, aber auch in der erzählenden Dichtung wuchert dies früher seltener gebrauchte Kunstmittel nun plötzlich rasch empor, und zwar in einem Umfang, der einen Teil der Poesie jener Zeit für uns nahezu ungeniessbar macht. Lodge's 1589 erschienene Dichtung *Glaucus and Scylla* ist voll davon, aber auch in *Venus und Adonis* und *Lucretia* begegnen wir metaphorischer Ausdrucksweise sehr häufig. Wie bisher fast immer, so beobachten wir auch bei dieser Kunstform, dass

[1]) Rom. u. Jul. I 1, 182ff.
[2]) ebda. III 2, 75ff.

sie von Marston nur in bescheidenem Umfang angewendet wird. An manchen Stellen ist er obendrein zur Anwendung einer Umschreibung durch den sehr gewagten Gegenstand seiner Schilderung geradezu gezwungen, der es ihm unmöglich macht, direktere Bezeichnungen zu wählen. (*Pygm.* 50 *Love's pavilion*, 87 *beauty's only wonder*, 88 *sweet model of delight*, 95 *the vale of Love*, 214 *a lover's bliss*, 222 *love's luxury* u. a. m.)

Es erübrigt endlich noch ein Wort über die Anwendung von Vergleichen, mythologischen und naturwissenschaftlichen Anspielungen und eigentlichen Bildern. Dass namentlich dem Euphuismus eine grosse Vorliebe für Bilder und für lange Beispiele aus dem Bereich der Natur — diese zumeist auf den abenteuerlichen Beschreibungen des Plinius beruhend — und daneben für Anspielungen auf alte Geschichte Mythologie und Litteratur eigen ist, ist bekannt[1]). Marston selbst schwelgt in seinen Satiren, aber auch schon in dem mehrfach genannten ironischen Gedicht zum Preis des *Pygmalion*, in klassischen Anspielungen. Es scheint beinahe, als habe er, um mit seiner Gelehrsamkeit zu prunken, absichtlich in diesen Dichtungen fernliegende Hindeutungen, die nur einem kleinen Teil seiner Leser bekannt sein konnten, gewählt. Im *Pygmalion* ist diese Geschmacklosigkeit noch weniger ausgebildet. Aus der Natur wählt Marston nur ein einziges Beispiel, das beliebte von dem sagenhaften Stein der Weisen, der Blei in Gold verwandelt. (*To his Mrs.* 9). Aus der alten Sage erwähnt er den frevelhaften Versuch des Ixion, sich der Juno in Liebe zu nahn. (*Pygm.* 107 108). Er spielt an auf die Söhne der Leda (*Pygm.* 162) und auf das Feuer des Prometheus (*To his Mrs.* 7). Immerhin sind diese Vergleiche nur ganz kurz und stehen mit dem Thema ganz im Einklang.

Daneben bringt Marston aus dem Leben der Gegenwart einige Beispiele, die indessen nicht gerade für seinen ästhe-

---

[1]) s. Landmann. a. a. O. p. 21ff.

tischen Geschmack sprechen. Den Bildhauer, der nur zwischen seinen Fingern hindurchblinzelnd die Reize der hüllenlosen Statue zu betrachten wagt, vergleicht der Dichter mit der unaufmerksamen Kirchgängerin, die anstatt ihr Gebet zu verrichten, heimlich die andern Anwesenden betrachtet (v. 55—60). Pygmalions brünstige Werbungen um die Liebe der unbelebten Statue erinnern Marston an die Huldigungen, die der Papist den Bildern der Heiligen entgegenbringt (v. 79 ff.). Geradezu peinlich berührt der Vergleich des Entzückens Pygmalions bei der endlichen Belebung seines Bildes mit der Freude einer Mutter, deren Sohn aus langer Ohnmacht erwacht. (v. 175 ff.)

Fassen wir die Beobachtungen, die wie über den Stil des *Pygmalion* gemacht haben, zusammen, so lässt sich ungefähr folgendes sagen: Einer bestimmten scharf ausgeprägten Stilgattung lässt sich der *Pygmalion* nicht zuweisen. Der lange herrschend gewesene Euphuismus mit seinen kunstreichen antithetischen Parallelismen, seiner Häufung des Wortspiels und der gekreuzten Alliteration, mit seinen zahlreichen weit hergeholten Anspielungen aus dem Bereich der Natur und dem Altertum ist um diese Zeit schon überwunden. Seine Hauptblütezeit fällt in das achte und neunte Jahrzehnt des 16ten Jahrhunderts. Von euphuistischen Einschlägen ist denn auch im *Pygmalion* nichts mehr zu spüren. Aber auch dem Arcadianismus, der den Euphuismus ablöste, und der seinen Namen nach Sidney's berühmtem Roman *Arcadia* (gedruckt 1590) hatte, lässt sich die Marston'sche Jugenddichtung nicht zurechnen. Bedeutet dieser Stil auch einen Fortschritt gegenüber dem Euphuismus, so macht doch auch er durch seine Vorliebe für metaphorische Ausdrucksweise, für *conceits*, Umschreibungen und Personifikationen einen affektierten, unnatürlichen Eindruck. Am nächsten steht Marston vielleicht den petrarchistischen Lyrikern, doch beobachtet er in der Anwendung der von ihnen bevorzugten Kunstmittel eine merkliche Zurückhaltung. Mag die Ursache davon auch die geringe Beherrschung der

Technik von seiten des jungen Dichters sein, Tatsache bleibt, dass das Gedicht von allen stilistischen Extremen frei ist.

Hält sich der *Pygmalion* somit auch von den Fehlern seiner Zeit fern, so sind ihm gleichwohl keineswegs besondere poetische Vorzüge eigen. Im Gegenteil, der höhere poetische Wert fehlt der Dichtung. Nirgends erhebt sich die Schilderung über das Niveau der Mittelmässigkeit, nirgends eine Spur von echter Leidenschaft, oder von dichterischer Kraft und packender Anschaulichkeit, die uns, wie es beispielsweise in *Venus und Adonis* der Fall ist, für manches Unerfreuliche entschädigen könnte. Nein, mit Recht redet Koeppel von einer „schwächlichen und ungesunden" Darstellung[1]). Sie ist breit und wortreich; ohne andere Unterbrechungen als gelegentliche Interjektionen und vereinzelte Sentenzen fliesst sie dahin. So trägt der *Pygmalion* den Stempel eines nach keiner Richtung hin hervorragenden Werkes — das charakteristische Produkt des tastenden Anfängers auf dem Gebiet litterarischen Schaffens.

Ganz eigenartig sind dagegen die Widmung *To Good Opinion* und das Schlussgedicht *The Author in Praise of his Precedent Poem*. Diese zwei Gedichte kennzeichnen sich durch bombastische Häufung von Synonymen, durch eine Vorliebe für vollklingende, dabei aber selten gebrauchte und schwer verständliche Worte, durch zahlreiche teilweise dunkele Anspielungen, kurz, durch all die stilistischen Eigentümlichkeiten der Satiren und Dramen Marston's, die mit Recht in besonderem Masse den Spott der Zeitgenossen wachriefen. Man denke nur an die Art, wie Ben Jonson im *Poetaster* Marston als Crispinus verspottet! Zutreffend hebt Sarrazin hervor[2]), dass Marston's Bombast eine Weiterbildung von Marlowe's Stil ist. Inwieweit nun Marlowe für England der selbständige Schöpfer dieser Stilart

---

[1]) a. a. O. p. 32.

[2]) Beitr. zur roman. u. engl. Philologie. Breslau 1902 p. 185.

gewesen ist, kann hier nicht näher untersucht werden. Immerhin sei darauf hingewiesen, dass in Spanien seit Guevara († 1565) in der prosaischen Litteratur eine ganz parallele Stilart aufkommt, die durch Gongora um 1600 auch in die Poesie eindringt und nach diesem Dichter Gongorismus genannt wird [1]). Der schroffe stilistische Gegensatz zwischen dem künstlerisch ganz anspruchslosen *Pygmalion* und den „gongoristischen" Begleitgedichten sowie den auf diese folgenden Satiren, lässt sicherlich den Schluss zu, dass die genannten Dichtungen nicht sämtlich zu gleicher Zeit entstanden sind, dass vielmehr der *Pygmalion* einer früheren Entwicklungsstufe des Dichters angehört.

IV. Litterarischer Charakter des Pygmalion und seine Stellung innerhalb der zeitgenössischen Litteratur.

1. Marston's Selbstaussagen über den Pygmalion.

Wenn wir im folgenden den litterarischen Charakter des *Pygmalion* bestimmen und ihm seinen Platz innerhalb der zeitgenössischen Litteratur zuweisen wollen, so rechtfertigt sich dieser Versuch dadurch, dass die bisherigen Marstonforscher in bezug auf unsern Gegenstand zu ganz verschiedenen Urteilen gelangt sind. Nachdem schon die Zeitgenossen im Gegensatz zu Marston's eigenen Erklärungen, von denen gleich unten zu reden sein wird, im *Pygmalion* keine Satire, sondern nur ein erzählendes Gedicht mit stark pikantem Charakter gesehen hatten, und das Werk aus diesem Grunde öfters neu herausgegeben worden war, hat auch Bullen in der Einleitung zu seiner Ausgabe ausgesprochen:

„It would require keener observation than most readers possess to discover in *Pygmalion* any trace of that moral motive by which the poet claimed to have been inspired" [2]).

---

[1]) s. Landmann a. a. O. p. 101 f.

[2]) I. p. XVIII.

Auch nach Koeppel's Meinung ist eine parodistische Absicht Marston's vollkommen ausgeschlossen[1]). In gleichem Sinn äussert sich Wurzbach: „Marston hatte vielleicht nie daran gedacht, Satiren zu schreiben — sein Pygmalion ist doch nichts weniger als eine Vorstufe zu Juvenal und Persius". [2])

Ganz anders der Verfasser des Marstonartikels in der *Encyclopaedia Britannica*:

„He (Marston) entered the field of letters in 1598, as a Satirist. . . . . Shakespeare's *Venus and Adonis* was one of Marston's first butts; in his *Pygmalion's Image* (1598) the wooing of Adonis by the queen of love is very roughly but very cleverly parodied"[3]):

Und wenn man auch geneigt sein sollte, diesem Urteil wenig Gewicht beizulegen, so hat doch Alden in seiner mehrfach angeführten gründlichen Untersuchung sich wieder entschieden dafür ausgesprochen, dass Marston von vornherein von satirischer Absicht geleitet worden sei. Er weist auf das Nachwort des Dichters zum *Pygmalion* hin, das gleichzeitig mit dem Gedicht selbst veröffentlicht sei und die Absicht des Verfassers deutlich bezeuge. Dann fährt Alden fort:

„ It cannot, then, be alleged that the protestations of its satirical intent, as they appear in the *Scourge*, were after-thougts due to criticism or repentance"[4]).

So widersprechenden Urteilen gegenüber ist es notwendig, auf des Autors eigene Aussagen über sein Werk einzugehen und zu prüfen, ob und inwieweit dieselben sich mit dem Tatbestand decken. Marston kommt zweimal selbst auf seinen *Pygmalion* zu sprechen: in der schon öfter erwähnten Nachschrift zur genannten Dichtung und in der *Scourge of Villainy, VI.* In der Nachschrift fordert der Dichter seine Freunde Rufus und Luxurio in ironischer Absicht auf, den Dichterlorbeer auf sein Haupt zu setzen,

„Which, like a Paphian, wantonly displays
The Salaminian titillations,
Which tickle up our lewd Priapians". (v. 4—6).

---

[1]) a. a. O. p. 32 Anm. 2.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch XXXIII. p. 89.

[3]) Enc. Brit. 9th Edit. Edinburgh 1875—89. XV. p. 575.

[4]) a. a. O. p. 135.

Er habe sich durch derartige Schilderungen einen Ehrenplatz unter den Zeitgenossen verdient. Nur soviel sagt der Dichter vom Inhalt seines Gedichts. Im weiteren wendet er sich zur Form desselben. Seine Verse seien *in the swaggering humour of these times* (v. 8), d. h. in dem zur Zeit herrschenden hochtrabenden Stil verfasst. Er stelle seine Dame voran, wie es üblich sei, und erbitte ihre Gunst für sein Werk; dann folgten seine Stanzen:

> Which, like soldados of our warlike age,
> March rich bedight in warlike equipage . . .
> Yet puffy as Dutch hose they are within,
> Faint and white-liver'd, as our gallants bin. (v. 19 ff.)

Diese ironische Selbstkritik schliesst mit den Worten:

> Now, by the whips of epigrammatists,
> I'll not be lasht for my dissembling shifts:
> And therefore I use Popeling's discipline,
> Lay ope my faults to Mastigophoros' eyne:
> Censure my self, 'fore others me deride
> And scoff at me, as if I had denied,
> Or thought my poem good, when that I see
> My lines are froth, my stanzas sapless be. (v. 35 ff.)

Hiernach erklärt der Dichter den *Pygmalion* für eine Satire, einmal nach der Seite des Inhalts und sodann nach formeller Seite hin; letzteres, weil seine Stanzen in Pomp und Pracht einherstolzierten, ohne doch sehr viel wert zu sein.

Was nun den zweiten Teil dieser Selbstkritik betrifft, so stimmt er mit den Tatsachen garnicht überein. Die oben angestellte eingehende Untersuchung des Stils des *Pygmalion* hat uns vielmehr in unzweideutiger Weise gezeigt, dass die Dichtung keineswegs *in the swaggering humour of these times* abgefasst ist. Auch der Vergleich der schwung- uud kunstlos dahinfliessenden Stanzen mit den im reichsten Schmuck einherstolzierenden Soldaten des kriegerischen Zeitalters ist doch höchst unangebracht. Im Gegenteil, gerade die charakteristischen Stil- und Kunstformen der damaligen Zeit sind, wie wir sahen, nur in sehr bescheidenem Masse angewandt, so dass der Verfasser sich in einer merkwürdigen

Selbsttäuschung befunden haben muss, um Versicherungen wie die obige abgeben zu können.

Anders steht es mit Marston's Urteil über den Inhalt des *Pygmalion*. Es ist richtig, dass die Dichtung einen stark lasciven Charakter trägt, aber hat der Dichter recht, wenn er gerade diesen Zug als das Charakteristische seiner Zeit bezeichnet? Wohl kaum. Allerdings sind die Renaissancedichter in keiner Weise prüde; es ist auch bekannt, dass selbst vor den Ohren der jungfräulichen Königin manches ausgesprochen wurde, was einem heutigen Dichter aufs äusserste verübelt werden würde; dennoch steht die Litteratur der Elisabethanischen Zeit im grossen und ganzen hoch über einer Epoche wie etwa derjenigen der *Restoration*, und es hiesse die Tatsachen aufs gröblichste verkennen, wenn man behaupten wollte, dass sie in ihrer Gesamtheit unter das Marston'sche Urteil falle. Somit ist auch in Bezug auf den Inhalt seiner Dichtung Marston's Kritik unzutreffend. Nehmen wir hinzu, dass, wie die stilistische Untersuchung lehrte, das uns beschäftigende Schlussgedicht aller Wahrscheinlichkeit nach einer späteren Zeit angehört als der *Pygmalion* selbst, so verliert das von Alden hervorgehobene gleichzeitige Erscheinen beider Dichtungen alle Beweiskraft. Wir werden vielmehr zu der Annahme gedrängt, dass Marston nach Bekanntwerden des *Pygmalion* den, wie wir sahen, verunglückten Versuch machte, dem Werk hintennach einen satirischen Stempel aufzuprägen.

Bei diesem einen Versuch hat es der Dichter indessen nicht bewenden lassen: in der sechsten Satire der *Scourge o. V.* wendet er sich vielmehr noch einmal, und zwar in der nachdrücklichsten Weise, gegen diejenigen, welche seinen *Pygmalion* als ernstgemeinte erotische Dichtung auffassen. Voll Entrüstung fragt er seinen Freund:

> . . . Curio, know'st my sprite?
> Yet deem'st that in sad seriousness I write
> Such nasty stuff as is *Pygmalion*?
> Such maggot-tainted, lewd corruption! (v. 5ff.)

Im weiteren versichert er:

Think'st thou that genius that attends my soul,
And guides my fist to scourge magnificos
Will deign my mind be rank'd in Paphian shows? (v. 12 ff.)
. . . . . Know I wrot
Those idle rhymes to note the odious spot
And blemish that deforms the lineaments
Of modern poesy's habiliments. (v. 22 ff.)

Was diese letzten Worte betrifft, so könnten sie nach dem Vorangegangenen auszudrücken scheinen, dass der frivole Inhalt der zeitgenössischen Litteratur ein Schandfleck sei, der sie entstelle und dem Dichter voll Entrüstung die Feder in die Hand gedrückt habe. So versteht auch Bullen die Stelle [1]). Einzelne Forscher haben in den *magnificos* sogar eine direkte Anspielung auf Shakespeare erblicken wollen. Wenn man indessen das Folgende heranzieht, so legt sich eine andere Auffassung sehr nahe. Der Dichter fährt nämlich unmittelbar nach den zuletzt zitierten Zeilen folgendermassen fort:

O that the beauties of invention,
For want of judgment's disposition,
Should all be spoil'd! O that such treasury,
Such strain of well-conceited poesy,
Should moulded be in such a shapeless form,
That want of art should make such wit a scorn! (v. 27 ff.)

Und nun beginnt der Dichter eine ganze Reihe von Unvollkommenheiten und formellen Verstössen gegen den guten Geschmack, nicht gegen die guten Sitten, aufzuzählen, die er angeblich im *Pygmalion* habe geisseln wollen. Es ist nicht unmöglich, dass Marston absichtlich eine gewisse Unklarheit in Bezug auf die Auslegung seiner Worte *the odious spot and blemish* u. s. w. hat bestehen lassen. Wie man sie nun aber auch deuten mag, soviel ist gewiss, dass er den satirischen Charakter des *Pygmalion* unter allen Umständen festgehalten wissen wollte.

Als Zielscheibe seines Spottes nennt der Satiriker nicht weniger als sieben verschiedene Dichter, unter denen indessen keiner der grossen Zeitgenossen ist. Da sei der

[1]) a. a. O. I. p. XVIII.

eine, der nicht dichten könne, ohne die Hilfe seiner Dame, die in diesem Fall ein anrüchiges Frauenzimmer ist, anzurufen. (33 ff). Ein zweiter wagt sich mit seinen Gedichten erst hervor, nachdem er vorher durch eine Widmung an Spenser sich vor einer ungünstigen Aufnahme von seiten der Oeffentlichkeit gesichert hat. (37 f.). Wieder einer hat eine wahre Missgeburt zur Welt gebracht,

> Some monstrous misshapen balladry;
> His guts are in his brains, huge jobbernoul,
> Right gurnet's-head, the rest without all soul,

die er für Poesie ausgibt. (39 ff). Einem vierten fallen im Schlaf seltsame Feenmärchen ein, die er dann rasch zum Druck befördert. (43 ff.) Ein anderer nimmt mit seiner Dichtung so hohen Flug, dass er kläglich damit scheitert. Seine Poesie erinnert Marston an den Koloss mit tönernen Füssen. (49 ff.). Ein sechster kleidet seine Dichtung

> . . . . . in fustian suit
> Of ill passed, far-fetch'd words . . . .

um so den Anschein grosser Gelehrsamkeit zu erwecken. (55 ff.) Der letzte endlich begeht den Anachronismus, den alten Homer Spenser zitieren zu lassen, wie Pygmalion in Marston's eigener Dichtung Ovids Geliebte Corinna anrufe. (59 ff.)

Es wird nicht möglich sein, alle die Dichter zu identifizieren, die Marston hier im Sinne hat: namentlich die Angaben über den dritten und fünften sind so allgemein, dass sie kaum bestimmte Schlüsse zulassen. Vielleicht sind zudem die Werke dieser Dichter, wenn sie wirklich so wertlos waren, einer wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen. Mit Sicherheit lässt sich indessen feststellen, dass derjenige Dichter, den Marston wegen seiner Beziehungen zu Spenser verspottet, der Sonettist William Smith ist, dessen im Jahr 1596 erschienene Sonettensammlung *Chloris* in der Tat folgende Widmung trägt: *To the most learned and excellent Shepherd Colin Clout*[1]).

Auch derjenige, welcher seine Poesien mit seltsamen, weithergeholten Wörtern durchsetzt, ist unter den Sonetten-

[1]) s. Arber, Garner VIII. p. 171. Wie ich sehe, hat schon Grosart (Poems of John Marston p. LI.) hierauf hingewiesen.

dichtern zu suchen. Es ist zweifellos der anonyme Verfasser der 1594 veröffentlichten Sammlung *Zepheria*[1]), der allerdings bisher noch nicht mit Marston in Verbindung gebracht worden ist. Saintsbury führt unter den Ausdrücken, die für diesen in der französischen und italienischen Dichtung wohlbewanderten Autor charakteristisch seien, eine Anzahl an[2]). Man vergl. ferner: *architure* (Canz. 8), *chrystallite* (Canz. 17), *portionise* (Canz. 19), *chevisance* (ebda.) u. a. m.

Bei dem Dichter der Feengeschichten (v. 43ff.) denkt Grosart[3]) an John Dickenson, einen Autor, der Romane im Stil Lyly's und Greene's schrieb, aber auch eine lyrische Sammlung *The Shepheardes Complaint* (1594) veröffentlichte[4]). Dass hier jedenfalls nicht Drayton gemeint ist, den Grosart in zweiter Linie nennt, geht wohl daraus mit Sicherheit hervor, dass an anderer Stelle (*Sat. IV.* 81f.) Marston denselben Drayton gegen die ganz unverdienten Angriffe Hall's in Schutz nimmt. Einer andern Vermutung sei, wenn auch mit allem Vorbehalt, Ausdruck gegeben. Sollte Marston an dieser Stelle an Th. Edwards, den Verfasser der wenig bekannten im Jahre 1595 erschienenen erzählenden Dichtungen *Cephalus und Procris* und *Narcissus* denken? Edwards lässt nämlich Procris, nachdem ihre Treue durch ihren eigenen Gatten, der sich ihr unerkannt genaht, ins Wanken gebracht ist, in den Wald fliehen, wo ihr plötzlich ein geheimnisvolles Wesen, *Lamie* genannt, entgegentritt[5]). Diese ist eine der *fairie elves*, auch *elvish wanton* nennt sie der Dichter, ja er bezeichnet sie geradezu als Feenkönigin mit den Worten:

> . . . the Lady of those pretie ones,
> That in the twylight mock the frozen zone,
> And hand in hand daunce by some siluer brooke[6]).

---

[1]) Arber, Garner V. p. 61 ff.

[2]) History of Elizab. Literature. London 1901. p. 112.

[3]) Grosart. a. a. O. p. LI.

[4]) s. Diction. of Nat. Biogr. XV. p. 32.

[5]) s. Cephalus and Procris. Narcissus. By Th. Edwards. Edited by W. E. Buckley, London MDCCCLXXXII, p. 21f.

[6]) ebenda p. 22.

Das Hereinragen der Feenwelt in diese sonst ganz auf antikem Boden spielende und dem klassizistischen Vorstellungskreis angehörende Dichtung ist jedenfalls eigenartig genug[1]).

Doch welche Stelle des *Pygmalion* enthält die Kritik, von der der Dichter in so volltönenden Worten redet? Es wäre vergebliche Mühe, sie zu suchen. Ebenso unmöglich ist es, zu sagen, welche Verse unsrer Dichtung eine Parodie der seltsamen weithergeholten Phraseologie der *Zepheria* darstellen sollen. Wie leicht wäre es für Marston gewesen, wenn er wirklich satirische Absichten gehabt hätte, den einen oder andern jener Ausdrücke einzuflechten. Aber nichts derartiges geschieht. Dasselbe gilt von den andern Angriffen, die der *Pygmalion* angeblich enthält. Kaum einer der gekennzeichneten Verfasser konnte auch nur von fern auf den Gedanken kommen, dass im *Pygmalion* seine Dichtungen persifliert werden sollten. Nur die Widmung an den einflussreichen Spenser, die Smith seiner *Chloris* voranstellte, konnte in der Marston'schen Widmung *To the World's Mighty Monarch, Good Opinion* verspottet sein. Gerade diese Widmung aber ist, wie oben gezeigt, sehr wahrscheinlich jüngeren Datums, beweist also nichts für den ursprünglich satirischen Charakter der Dichtung.

So kommen wir zu dem Resultat, dass alle Versuche Marston's, den Pygmalion als eine satirische Dichtung hinzustellen, an den Tatsachen selbst scheitern. Während er zuerst (in *the Author in Praise* u. s. w.) seine eigene Dichtung ganz zutreffend als lasciv brandmarkt, aber den Beweis schuldig bleibt und bleiben muss, dass die zeitgenössische Litteratur denselben Charakter trage, kennzeichnet er später (in *Scourge o. V. VI.*) eine Reihe von Schwächen seiner Zeitgenossen ganz richtig, ohne sie indessen, wie er behauptet, im *Pygmalion* verspottet zu haben.

Welches mögen nun aber die Gründe gewesen sein, welche den Dichter veranlassten, den ursprünglichen Charakter

[1]) vgl. aber auch Shakespeare's Sommernachtstraum.

seines Jugendwerkes später zu verleugnen? Koeppel dürfte das richtige getroffen haben, wenn er Marston charakterisiert als „ein geschmeidiges Talent, stets bereit, sich der Tagesmode anzuschmiegen[1]." In den neunziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts sehen wir nämlich in England binnen kurzer Zeit einen eigenartigen Umschwung sich vollziehen, der nicht zum geringsten Teil durch politische Ereignisse bedingt war. Die mancherlei Misserfolge, die die äussere Potitik der Elisabeth in den letzten Jahren ihrer Regierung zeitigte, der harte Druck, der sich im Innern geltend machte, bereiteten den Boden für eine düstere, beinah schwermütige Lebensauffassung, der sich auch die Dichter nicht entziehen können — selbst Shakespeare zollt ihr ja um die Wende des Jahrhunderts seinen Tribut — und die merkwürdig kontrastiert gegen die heitere, naiv-sinnliche Stimmung so mancher echten Renaissancedichtung aus dem Anfang des Jahrzehnts. Es kommt rasch die Kritik an den bestehenden Verhältnissen in Mode, und zwar eine nach dem Vorbild des Juvenal und Persius in den düstersten Farben gehaltene Kritik[2]). Donne schreibt seine Satiren um 1593, ihm folgen einige Satiren von Lodge in dessen *Fig for Momus* (1595). Der nächste Satiriker ist Hall, dessen *Virgidemiae* 1597 zum ersten Mal erschienen; seinen Nachfolger findet er in Marston. Dieser allgemeinen Zeitstimmung, vielleicht aber auch directen persönlichen Angriffen gegen die Frivolität des *Pygmalion* wollte der Verfasser Rechnung tragen, indem er der Dichtung hintennach einen anderen Charakter als den ursprünglichen zu verleihen versuchte. Dass Marston selbst damals eine innere Umwandlung durchgemacht habe, muss freilich als ausgeschlossen gelten. Er machte wohl nur die Mode mit.

---

[1]) a. a. O. p. 32.

[2]) Als erster Vorbote dieses Umschwungs kann angesehen werden Stubbes' in puritanischem Geist gehaltene Prosaschrift: *Anatomy of Abuses* (1583).

2. Der Pygmalion und die verwandte zeitgenössische Litteratur.

Ist der *Pygmalion*, wie wir gesehen haben, von hause aus keine Satire, sondern ein episches Gedicht erotischen Charakters schlechthin, so tritt an uns die Frage heran, welche Stellung ihm innerhalb der zeitgenössischen Litteratur zukommt. Unsere Dichtung steht keineswegs vereinzelt da, es lassen sich vielmehr eine ganze Reihe von verwandten Dichtungen aufzählen, die meist der Antike entnommene erotische Stoffe behandeln, und die man unter dem Namen *amatory poems* zusammengefasst hat. Allen voran in Bezug auf litterarische Bedeutung ist Shakespeare's schon wiederholt herangezogene Dichtung *Venus und Adonis* zu nennen, an zweiter Stelle Marlowe's Fragment *Hero und Leander*, das von Chapman fortgesetzt und beendet wurde. Früher als diese Dichtungen war erschienen die gewöhnlich als *Glaucus und Scylla* zitierte epische Dichtung von Lodge (1589)[1]), nach ihnen *Cephalus und Procris* und *Narcissus* von Thomas Edwards (1595). Gervaise Markham's jetzt verlornes Gedicht *Thyrsis and Daphne*, das Fleay den *amatory poems* zurechnet[2]), ist wohl eher der reinen Schäferdichtung zuzuweisen, worauf die Namen deuten; dagegen werden wir zu berücksichtigen haben: Drayton's *Endymion and Phoebe* (1595), Shakespeare's *Lucrece* und *Ovid's Banquet of Sense* von Chapman (1595).

Einer kurzen Betrachtung wert sind endlich die dem *Pygmalion* folgenden epischen Gedichte, von denen vor allem Beaumont's *Salmacis and Hermaphroditus* (1602) zu nennen ist, ferner die Spenser zugeschriebene Dichtung *Britain's Ida.* (1627).

a) Venus und Adonis.

Besonders eng sind, wie schon von den verschiedensten Gelehrten erkannt und hervorgehoben worden ist, die Be-

[1]) Peend's *Hermaphroditus and Salmacis* (1565) scheint eher eine verkürzte Übersetzung aus Met. IV 285 ff. zu sein, als eine selbständige Dichtung. s. Dict. of Nat. Biogr. XLIV p. 229.

[2]) Biogr. Chronicle of the Engl. Drama. 2 Bde. London 1891. s. II. Bd. p. 58.

ziehungen zwischen dem *Pygmalion* und Shakespeare's 1593 erschienenem Erstlingsepos. Schon oben wurde erwähnt, dass beide Dichtungen die gleiche Strophenform aufweisen, und dass darin eine direkte Beeinflussung Marston's durch den älteren Shakespeare zu erkennen sein dürfte. Was die Wahl des Stoffes betrifft, so ist beiden Dichtungen gemeinsam, dass sie an beliebte Sagen des Altertums anknüpfen, die in ihren Hauptzügen auf Ovids Metamorphosen zurückgehen. Beide Mal schildern die Dichter ein langes vergebliches Liebeswerben, das nebenher zu stark erotischen Schilderungen Anlass gibt, wie sie die Zeit nun einmal liebte. Beide Dichter versetzen uns endlich am Anfang ihres Gedichts ohne weitere Einleitung mitten in die Situation hinein. So ist in der Tat in Form und Stoffwahl eine Abhängigkeit Marston's von Shakespeare deutlich erkennbar. Aber auch eine Reihe direkter wörtlicher Anklänge finden wir. Allerdings muss hier mit Vorsicht verfahren werden, da nicht alle Uebereinstimmungen für direkte Abhängigkeit beweisend sind. Wir dürfen nicht übersehen, dass sich um jene Zeit in der Dichtersprache ein ganzer Schatz von typischen Ausdrücken, Bildern und Vergleichen herausgebildet hatte, dessen sich weniger hervorragende Dichter, und vollends Anfänger wie Marston, beliebig bedienen. So werden wir kaum irgend etwas über die Abhängigkeit der jüngeren Dichtung von der älteren folgern dürfen aus Parallelen wie den folgenden:

V. u. A. 51 f. Then with her windy sighs and golden hairs
To fan and blow them dry again she seeks.
vgl. Pygm. 31 ff. Her amber-coloured, her shining hair,
Makes him protest the sun hath spread her head
With golden beams . . . .[1]).

V. u. A. 443 f. . . . . from the stillitory of thy face excelling
Comes breath perfumed that breedeth love by smelling.
vgl. Pygm. 38 ff. Then views her lips, no lips did seem so fair
In his conceit, through which he thinks doth fly
So sweet a breath, that doth perfume the air.

---

[1]) vgl. Love's Labour's Lost IV. 3, 87 f.
Dumain: Her amber hair for foul hath amber quoted.
Biron: An amber-colour'd raven was well noted.

Auch die Bezeichnungen für die Sprödigkeit des oder der Geliebten sind bei Shakespeare und Marston konventionell und haben zahlreiche Parallelen bei den zeitgenössischen Lyrikern.

Pygm. 78. . . . his dull image, which no plaints could move.
vgl.V.u.A.212. Well-painted idol, image dull and dead.

Man vergleiche ferner:

Pygm. 81 f. . As if a senseless carvèd stone could feel
The ardour of his bootless chattering.
undV.u.A.211. Fie, lifeless picture, cold and senseless stone.

Pygm. 189 ff. Had I my love in such a wishèd state
As was afforded to Pygmalion,
Though flinty-hard, of her you soon should see
As strange a transformation wrought by me.
und V. u. A. 199. Art thou obdurate, flinty, hard as steel . . .

Ganz direkte Reminiscenzen aus Shakespeare dürfen wir dagegen in folgenden Stellen erblicken:

Pygm. 30. At which he stands as in an ecstasy.
vgl.V.u.A.895. Thus stands she in a trembling ecstasy.

Pygm. 47 f. . . . . not letting over-slip
One parcel of his curious workmanship.
vgl.V.u.A.733f. And therefore hath she bribed the Destinies
To cross the curious workmanship of nature . . . .

Pygm. 81 f. As if a senseless carvèd stone could feel
The ardour of his bootless chattering . . .
vgl.V.u.A.421f. . . let us part
And leave this idle theme, this bootless chat.

Endlich dürften die Verse *Pygm.* 149—156 durch *V. u. A.* 397 f. hervorgerufen sein.

Neben solchen Zeugnissen unmittelbarer Abhängigkeit dürfen wir indessen einige wichtige Verschiedenheiten der beiden Dichtungen nicht übersehen. *Venus und Adonis* ist, wie bekannt, keine fortlaufende Erzählung. Das Epos ist an eigentlicher Handlung ausserordentlich arm, und wo diese vorhanden ist, wird sie oft nur in wenigen Worten angedeutet. Statt dessen hat Shakespeare eine Anzahl verschiedener Situationen an einander-

gereiht und namentlich mit Meisterhand eine Reihe von Bildern aus dem Naturleben entworfen, die wir getrost zu dem besten rechnen können, was wir von ihm besitzen. Durch das farbenfrohe südliche Kolorit, in das die Dichtung getaucht ist, wird deren Lebendigkeit und Anschaulichkeit noch wesentlich gehoben. Nichts von alledem bei Marston. Er deutet zwar am Ende der Dichtung (v. 233) an, dass wir uns auf Cypern befinden, doch übt dieser Umstand auf die ganze vorangegangene Darstellung keinerlei Einfluss aus. Der Ort der Handlung ist vielmehr durchweg unbestimmt gelassen. Dass Marston keine Bilder aus dem Naturleben heranzieht, wurde schon oben ausgeführt. Endlich unterscheidet er sich von Shakespeare dadurch, dass für ihn die Handlung und damit das erzählende Moment wirklich im Vordergrund steht; jedenfalls trägt sein *Pygmalion* bei aller Kürze in viel höherem Mass wirklich epischen Charakter als *Venus und Adonis*.

Sind diese Verschiedenheiten auch von einigem Gewicht, so ändern sie doch an der Tatsache nichts, dass wir im *Pygmalion* eine Nachahmung von *Venus und Adonis* zu erblicken haben, und zwar eine wenig kunstvolle, überall die Spuren des Anfängertums tragende Nachahmung, die wohl in erster Linie durch die sinnlichen Schilderungen der früheren Dichtung inspiriert ist und dieselben womöglich zu übertreffen sucht, ohne dass sie indessen die Grenzen des damals für erlaubt Angesehenen in besonders auffallender Weise überschritte.

b. Lucrece.

Was Shakespeare's *Lucrece* (1594) betrifft, um diese zweite epische Dichtung des Meisters gleich hier heranzuziehen, so dürfen wir von vornherein annehmen, dass sie Marston nicht unbekannt geblieben ist. Es musste ihn und die Zeitgenossen interessieren, die „anspruchsvollere Dichtung“ kennen zu lernen, die der Verfasser von *Venus u. Adonis* in der Vorrede zu diesem Werk in Aussicht gestellt hatte.

Dass Marston *Lucrece* tatsächlich kannte, wird wahrscheinlich gemacht durch eine Anzahl wörtlicher Anklänge, die, wenn sie auch zum Teil dem gemeinsamen dichterischen Sprachschatz angehören, immerhin gerade in der Shakespeare'schen Fassung unserm Dichter vorgeschwebt haben mögen.

Pygm. 40. Then next her dimpled chin he doth descry
vgl. Lucr. 420. Her coral lips, her snow-white dimpled chin

Pygm. 75. No wanton love-trick would he overslip. . . .
vgl. Lucr. 320f. . . . . This glove to wanton tricks
Is not inured . . .

Pygm. 95 f. . . . where Cupid doth delight
To joy and dally all the sable night.
vgl. Lucr. 117f. Till sable Night, mother of Dread and Fear,
Upon the world dim darkness doth display.

Eine tiefere Beeinflussung des *Pygmalion* durch *Lucrece* hat indessen nicht stattgefunden, weder formell, noch inhaltlich. Von der in *Lucrece* im Vergleich zu *Venus u. Adonis* noch gesteigerten Kunst der Sprache, von den Antithesen, Metaphern und Allegorien, an denen das zweite Shakespeare'sche Epos besonders reich ist, weist der *Pygmalion* keinerlei Nachwirkungen auf. Vor allem aber steht der Dichter des *Pygmalion* dem Grundgedanken der *Lucretia* fern, für Shakespeare's begeisterten Lobpreis weiblicher Keuschheit hat er keinerlei Verständnis. Mit Recht weist Koeppel darauf hin[1]), wie unter der schmutzigen Hand Marston's sogar die Gestalt einer Sophonisbe von ihrer ursprünglichen Reinheit verloren habe — ein hartes, aber sicherlich zutreffendes Urteil[2]).

---

[1]) a. a. O. p. 33.

[2]) Einen ebenso unberechtigten als rücksichtslosen Ausfall auf die Shakespeare'sche Dichtung leistet sich Marston *Sc. o. V. III.* 191 ff.

Nay, shall a trencher-slave extenuate
Some Lucrece rape and straight magnificate
Lewd Jovian lust, whilst my satiric vein
Shall muzzled be . . . .

c. Hero und Leander.

Wenn nach Ewig's aussprechender Vermutung Marlowe's unvollendete Dichtung *Hero und Leander* als eine „Konkurrenzleistung" gegenüber Shakespeare's Aufsehen erregendem ersten Epos entstanden ist[1]), so ist es unerlässlich, Marston's Beziehungen zu *Hero und Leander* zu untersuchen. Vermutlich hat Marlowe im Frühjahr 1593 die Arbeit an diesem Werke aufgenommen und wurde durch den Tod an dessen Beendigung gehindert. Das von ihm stammende Fragment wurde im Jahre 1598, also erst im Jahr des *Pygmalion*, gedruckt, und zwar zunächst ohne die im Sinne des ersten Verfassers von Chapman hinzugedichtete Ergänzung; doch ist es sehr wahrscheinlich, dass das Manuskript des verstorbenen Marlowe nicht unbekannt blieb, sondern dem damaligen Brauch entsprechend schon vor der Veröffentlichung in litterarischen Kreisen von Hand zu Hand ging. So mag die Dichtung auch Marston zu Gesicht gekommen sein[2]).

Eine Beeinflussung Marston's durch den älteren Marlowe ist denn auch wohl erkennbar. Zwar nicht in metrischer Beziehung; denn Marlowe hatte *Hero und Leander* in Reimpaaren geschrieben. Auch in der Art der Darstellung sind mancherlei Unterschiede. Gegenüber Marlowe's farbenprächtiger, an hohen dichterischen Schönheiten reicher Darstellung nimmt sich der *Pygmalion* beinah trivial aus. Auch Marlowe's weitgehende Vorliebe für Episoden teilt Marston nicht. Eigentümlich sind sodann in *Hero und Leander* die ausserordentlich häufigen Anspielungen auf die klassische Mythologie, die im *Pygmalion* nur eine geringe Rolle spielt.

Wichtiger jedoch als diese Verschiedenheiten sind die Berührungspunkte zwischen den beiden Dichtungen. Beide Stoffe sind der Antike entnommen und haben auf grund ihres erotischen Charakters eine unleugbare innere Verwandt-

---

[1]) Anglia XXII. p. 449ff.

[2]) Eine deutliche Anspielung auf die Hermesepisode am Ende der ersten Sestiade haben wir in *Sc. of V. II.* 27—30.

schaft. Diese reicht sogar ziemlich weit. Leander und Pygmalion sind Jünglinge, deren Sinn bisher von der Liebe unberührt geblieben ist. Beide erfüllt das Bild einer Jungfrau mit plötzlicher, verzehrender Leidenschaft, für die kein Hindernis unüberwindlich ist. Ähnlich wie die unbelebte Statue den Pygmalion, so narrt auch Hero lange den Geliebten:

> She, with a kind of granting, put him by it, (i. e. love)
> And ever, as he thought himself most nigh it,
> Like to the tree of Tantalus, she fled,
> And, seeming lavish, sav'd her maidenhead[1])

Man vergleiche damit:

> She with her silence seems to grant his suit;
> Then he all jocund, like a wanton lover,
> With amorous embracements doth salute
> Her slender waist, presuming to discover
> The vale of Love . . . . .
> But when he saw, poor soul, he was deceived . . . . .
> And saw how fondly all his thoughts had erred,
> Then did he like to poor Ixion seem
> That clipt a cloud instead of Heaven's Queen (*Pygm.* 91 ff.)

Bemerkenswert ist sodann, was den Stil betrifft, dass Marlowe sich im grossen und ganzen von den Künsteleien des damaligen Zeitgeschmacks freihält. Wortwiederholungen, Antithesen, Oxymora u. dergl. m. treten bei ihm ganz zurück, während sie dem Leser der Shakespeare'schen Epen sofort stark auffallen. Sollte diese Natürlichkeit nicht das Vorbild zu der bemerkenswerten Einfachheit des Marston'schen Anfangsstils gewesen sein?

Auch darin berühren sich Marlowe und Marston, dass bei ihnen das rein epische Moment in der Dichtung einen viel grösseren Umfang einnimmt als bei Shakespeare, dessen Epen einen überwiegend rhetorisch-dramatischen Charakter tragen. Bei Marston fehlt, wie bei Marlowe, die psychologische Vertiefung, die z. B. *Lucrece* so wertvoll macht, wenn auch der auffallende Sentenzenreichtum bei Marlowe, der

---

[1]) Marlowe ed. Dyce. London 1876. p. 286

Marston fehlt, von Marlowe's Bestreben zeugt, seinen Stoff immerhin in die Sphäre des allgemein Menschlichen zu erheben. In einem letzten Punkt endlich stimmen beide Dichter überein: in dem Raffinement, mit dem sie die pikanten Szenen, zu denen ihr Stoff Anlass bot, ausmalen.

Direkte Anklänge sind indessen nur wenige vorhanden. Abgesehen von der oben erwähnten Situation kann hingewiesen werden auf die Strophe *Pygm.* 97 ff. wo Marston die Vereinigung Pygmalions mit der Geliebten beschreibt und mit dem Ausruf abschliesst:

A happy consort when all parts agree!

Damit vergleiche man gegen Anfang der zweiten Sestiade in *Hero und Leander:*

Sweet are the kisses, the embracements sweet
When like desires and like affections meet[1]).

Sonstige wörtliche Anklänge dürften sich im *Pygmalion* selbst kaum aufweisen lassen. Um so bemerkenswerter ist eine auffallende Reminiscenz an die Marlowe'sche Dichtung in dem oben besprochenen Begleitgedicht zum *Pygmalion*, betitelt *The Author in praise* u. s. w. Marston verspottet da die Sitte seiner Zeit, einer Dichtung die Widmung an die Geliebte voranzustellen, der die schmeichelhaftesten Epitheta beigelegt würden:

Do not I put my mistress in before
And piteously her gracious aid implore?
Do not I flatter, call her wondrous fair,
Virtuous, divine, most debonair? (v. 11 ff.)

Marlowe schickt nun zwar seinem Gedicht keine Widmung an eine Geliebte voraus, wohl aber lässt er den Leander in der Anrede an Hero ausrufen:

But you are fair, ay me! so wondrous fair,
So young, so gentle, and so debonair[2]).

[1]) a. a. O. p. 285.
[2]) a. a. O. p. 282.

Es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dass diese Marlowe'sche Stelle Marston vorschwebte, als er jene Zeilen niederschrieb.

Somit ergibt sich, dass der *Pygmalion* etwa in der Mitte zwischen *Venus und Adonis* und *Hero und Leander* steht. Mit der einen Dichtung hat er die strophische Form und mancherlei wörtliche Anklänge, mit der andern den überwiegend erzählenden Charakter, die grössere Schlichtheit des Stils und manche eigenartige Situation gemein.

Was übrigens die von Chapman stammende Ergänzung des Marlowe'schen Fragments betrifft, die 1598 von Meres erwähnt wird und im selben Jahr im Druck erschien, so ist es mir nicht gelungen, darin Berührungspunkte mit dem Pygmalion zu erkennen; vermutlich ist also Chapman's Arbeit Marston ganz unbekannt geblieben.

d Glaucus und Scylla.

Mit Shakespeare's und Marlowe's epischen Dichtungen ist indessen der Kreis der *amatory poems* noch nicht geschlossen. Schon Sarrazin hat hervorgehoben [1]), dass Shakespeare für *Venus und Adonis* in der zeitgenössischen Litteratur ein Vorbild fand an Lodge's 1588 erschienener Dichtung *Scillaes Metamorphosis; Enterlaced with the onfortunate loue of Glaucus*, gewöhnlich *Glaucus und Scylla* genannt [2]). Zunächst ist hinzuweisen auf die Gleichheit des Metrums, das Lodge übrigens auch in anderen Gedichten gern verwandte [3]). Auch das Liebeswerben

---

[1]) William Shakespeare's Lehrjahre p. 143 f.

[2]) Ewig (Anglia XXII. p. 363 Anm.) schreibt: „Da das gedicht bislang nicht neu herausgegeben ist, war es mir unmöglich, dasselbe zum vergleich heranzuziehen". Ihm war die grosse, von Gosse veranstaltete Gesamtausgabe von Lodge's Werken unbekannt geblieben. Allerdings ist dieselbe für den *Hunterian Club* gedruckt worden und deshalb nicht leicht zugänglich.

[3]) S. Ausg. des *Hunterian Club*, im Anhang zu *Glaucus and Scylla* p. 29, 31, 46—48. *Forbonius and Prisceria* p. 55 f. *Phillis* p. 5 f. 27 ff. u. a. m.

der Venus ist in einer Reihe von Zügen bei Lodge schon vorgebildet; endlich hat dieser in drei vollen Strophen, also ziemlich eingehend, auf die Sage von Venus und Adonis hingewiesen. Es besteht somit zweifellos eine Verwandtschaft zwischen den beiden Dichtungen. Eine solche hatte übrigens schon Reardon erkannt, der im Jahre 1846 bez. 1847 darauf aufmerksam gemacht hatte[1]). Indessen nahm er die Priorität von *Venus und Adonis* an, das schon vor 1589, dem Erscheinungsjahr von Lodges Gedicht, entstanden und Lodge bekannt geworden sei. Lodge habe auf grund dieser Bekanntschaft die erwähnte Anspielung auf diesen von Shakespeare behandelten Stoff gemacht. Dagegen ist anzuführen, dass nach Gosse *Glaucus und Scylla* wahrscheinlich einige Jahre vor 1589 entstanden ist[2]), während *Venus und Adonis* nach Sarrazin im Sommer 1592 gedichtet wurde[3]). Es muss somit Lodge's Gedicht als Vorbild zu demjenigen Shakespeare's hingestellt werden. Diese Hypothese gewinnt dadurch noch an Wahrscheinlichkeit, dass auch Gosse sie ausgesprochen hat, einige Jahre vor Sarrazin, in dem der Ausgabe von Lodge's Werken beigegebenen *Memoir of Thomas Lodge.* Der englische Gelehrte sagt da:

„ . . . the great interest of this poem, and one which has never fully received the attention it deserves, is the influence which it had upon the mind of Shakespeare. It is not too much to say that *Venus and Adonis* is a direct imitation of *Glaucus and Scilla*, an imitation, indeed, which vastly outshines its original, but none the less was distinctly composed in emulation of the older poem[4])".

Ist somit Lodge der erste unter den elisabethanischen Dichtern, der klassische Liebesgeschichten in der Form kürzerer Epen behandelt hat, so kann es nicht wunder nehmen,

---

[1]) The Shakspere Society's Papers III (1847) p. 143ff.
[2]) Memoir of Thomas Lodge (1887) p. 13.
[3]) s. Engl. Studien XIX p. 358.
[4]) a. a. O. p. 14.

wenn dieser erste Versuch an manchen Stellen eine tastende Unsicherheit verrät. Der Verfasser wagt es offenbar noch nicht, wie später Shakespeare und Marlowe, den Stoff ganz auf antiken Boden zu belassen, er verlegt denselben vielmehr in unmittelbare räumliche und zeitliche Nähe, offenbar um das Interesse des Publikums sicherer zu gewinnen. Er lässt den Seegott aus den Fluten der Themse emportauchen und dem Dichter dort sein Liebesleid klagen. Ebenso frei wie mit Ort und Zeit, verfährt Lodge auch mit dem Inhalt der behandelten Sage. Seine Quelle war zweifellos Met. XIII 900—XIV 70. Den Stoff hat der Dichter indessen fast bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet. Abgesehen von einigen Namen, sowie davon, dass Glaucus' Liebeswerben um die Geliebte erfolglos ist, erinnert kaum noch etwas an die Vorlage bei Ovid. Der eigentlich epische Charakter der Dichtung tritt überhaupt sehr zurück, mehr noch als bei Shakespeare und vollends als bei Marlowe. Lodge hat sich offenbar noch nicht innerlich von den überwiegend lyrischen Tendenzen seiner unmittelbaren Vorgänger losgelöst. Die stürmischen Klagen des Glaucus sind nichts anders als die Klagen eines abgewiesenen Liebenden, wie sie sich bei den petrarchistischen Lyrikern der Zeit immer wieder finden, die aber hier in einen epischen Rahmen gespannt sind. Auch das Aufgebot des ganzen mythologischen Apparats, namentlich der Venus und ihres Sohnes Cupido, die den unglücklich Liebenden zu Hilfe kommen, findet sich ähnlich bei den Lyrikern wieder.

Endlich ist darauf hinzuweisen, dass auch Lodge's Stil stark unter dem Einfluss der Petrarchisten steht. Ganz auffallend ist die starke Vorliebe für Alliteration. Nur ein Beispiel:

> But penciue *Glaucus* passionate with painings,
> Amidst their reuell thus began his ruth. (p. 10).

Ähnliche Fälle sind zahlreich. Gern wird ein alliterierendes Adjektiv zu einem Substantiv gesetzt: *heavy head, hallowed hairs, fleeting ford, grassy ground* u. a. m. Bemerkenswert ist sodann die häufige Verwendung von Metaphern und umschreibender Ausdrucksweise: *the watery world, the sunny*

tract, the tears' stormy shower etc. Schliesslich sei noch hingewiesen auf die Neigung, durch zahlreiche Beispiele aus der Natur und dem Menschenleben einen Gedanken zu erläutern, wie es der Euphuismus liebte. Lodge gibt naiver Weise eine direkte Anweisung dazu, solche Belege aufzufinden (p. 8):

> In searching then the schoolemens cunning noates,
> Of heauen, of earth, of flowers, of springing trees,
> Of hearbs, of mettal, and of *Thetis* floates,
> Of lawes and nurture kept among the Bées:
> Conclude and knowe times change by course of fate,
> Then mourne no more, but moane my haples state.

Die Stileigentümlichkeiten Lodge's, von denen wir nur die allerwichtigsten angedeutet haben, sind so markant, dass sie sich jedem Leser ohne weiteres aufdrängen. Vollends ein Satiriker hätte vielfach Anlass finden können, mit seiner Ironie hier einzusetzen. Wäre beispielsweise der *Pygmalion* wirklich satirisch gemeint, so hätte *Glaucus und Scylla* genug Angriffspunkte geboten. Statt dessen vermögen wir keinerlei innere Beziehungen zwischen den beiden Dichtungen zu erkennen. Direkte wörtliche Anklänge finden sich auffallender Weise überhaupt nicht. Die ausführliche Schilderung der Schönheit Scyllas, die 6 Strophen umfasst (p. 15), ist wie alle diese Schilderungen konventionell. Nicht einmal in dem Gebet, das Glaucus' Mutter Thetis zu gunsten ihres Sohnes an Venus richtet (p. 20), kann die Vorlage für das Gebet des Pygmalion an die Königin der Liebe erblickt werden, da Marston dieses in seiner Quelle Ovid vorgebildet fand. Mithin ist es als wahrscheinlich anzusehen, dass das erste Werk der uns beschäftigenden Gattung, *Glaucus und Scylla*, das noch eine Mittelstellung zwischen epischer und lyrischer Dichtung einnimmt, dem Verfasser des *Pygmalion* überhaupt nicht bekannt geworden ist[1]).

---

[1]) Das *Glaucus und Scylla* überhaupt wenig bekannt wurde, beweist der Umstand, dass noch 1610 Exemplare des Drucks von 1589, wenn auch mit verändertem Titel, auf den Büchermarkt kamen (s. Reardon a. a. O. p. 145).

e) Cephalus and Procris. Narcissus.

Unter diesem Titel erschienen im Jahr 1595 in London zwei erzählende Dichtungen, die ebenso wie *Glaucus und Scylla* in den Rahmen unserer Betrachtung fallen. Ein hervorragender dichterischer Wert kann zwar den Dichtungen nicht beigemessen werden, sie beanspruchen indessen, wie wir sehen werden, unleugbar ein gewisses litterarhistorisches Interesse. Dass ein erzählendes Gedicht *Cephalus and Procris* geschrieben worden war, war längst bekannt, indessen hatte man es auf grund einer missverstandenen Stelle in Nash's *Have with you to Saffron Walden* dem Dichter Anthony Chute (um 1595, genaue Jahreszahlen unbekannt) zugeschrieben. Die Dichtung selbst galt für verloren, bis es Ende der siebziger Jahre dem englischen Gelehrten Buckley gelang, ein Exemplar in der Cathedralbibliothek von Peterborough aufzufinden, das neben *Cephalus und Procris* auch einen *Narcissus* enthält. Beide Dichtungen gab der Entdecker mit eingehenden Erläuterungen im Jahre 1882 für den *Roxburghe Club* heraus[1]). Nach wiederholten Angaben am Ende der Widmung und am Schluss der Vorrede ist der Verfasser zweifellos ein Thomas Edwards, über dessen Persönlichkeit indessen Buckley trotz aller Bemühungen nichts Sicheres hat feststellen können. Da beide Dichtungen nach Komposition und Charakter nah verwandt sind, so empfiehlt es sich, sie gemeinsam zu betrachten.

In der Form allerdings unterscheiden sie sich: *Cephalus und Procris* ist in Reimpaaren verfasst, also dem Metrum von Marlowe's *Hero und Leander*, während der *Narcissus* in der Rhyme-Royalstrophe gedichtet ist, die Shakespeare, wie oben hervorgehoben, in seiner *Lucrece* verwandte. Beiden Dichtungen ist ein *Envoy* beigefügt, welches das eine Mal aus jambischen, das andere Mal aus trochäischen Strophen besteht. Namentlich das letzte Begleitgedicht fällt durch die Holprigkeit seiner Verse auf.

---

[1]) Cephalus and Procris. Narcissus. By Thomas Edwards. Edited by Rev. W. E. Buckley M. A. Printed for the Roxburghe Club. London MDCCCLXXXII.

Die Quelle für beide Dichtungen sind wieder Ovids Metamorphosen. Das tragische Schicksal der Procris, deren junger Gemahl Cephalus ihr durch Auroras Liebeswerben entfremdet wird, und die schliesslich versehentlich von der Hand des Gatten stirbt, hat Ovid Met. VII, 690—865 erzählt. Die bekannte Sage von dem schönen Jüngling Narcissus, der von Liebe zu seinem eigenen im Spiegel einer Quelle geschauten Bild ergriffen wird, finden wir Met. III, 339—510. In beiden Fällen ist Edwards freilich mit seiner Quelle ziemlich frei umgegangen. Schon oben wurde erwähnt, dass er in *Cephalus und Procris* mitten im Gang der Erzählung uns aus der antiken in die romantische Zauberwelt der Feen versetzt. Auch sonst finden sich Zusätze und Weglassungen verschiedener Art. Das Thema beider Edwards'scher Dichtungen ist das gleiche, uns nunmehr schon bekannte: Der Dichter besingt das Leid unglücklicher, verschmähter Liebe. Das eine Mal ist es Aurora, die vergebens um Cephalus wirbt, das andere Mal gelten die Klagen des unglücklich Liebenden unbewusst seinem eigenen Abbild.

Das Verständnis der beiden Dichtungen ist keineswegs ganz einfach. Einmal lässt die Textgestalt noch immer zu wünschen übrig, trotz zahlreicher Emendationen Buckley's. Aber auch da, wo der Text vermutlich nicht verderbt ist, finden wir oft eine rätselhafte, unverständliche Ausdrucksweise. Der Verfasser scheint vielfach mit dem Ausdruck gerungen zu haben.

Dass seine dichterische Begabung überhaupt keine hervorragende war, beweisen beide Dichtungen auch sonst. Für die Darstellung ist charakteristisch eine ausserordentliche Weitschweifigkeit und die Abwesenheit höheren poetischen Schwunges. Die Eigentümlichkeiten des pretiösen Stils kennt und verwendet Edwards zwar auch, sie fallen bei ihm indessen weit weniger auf als bei Lodge, oder selbst bei Shakespeare. An mythologischen und naturwissenschaftlichen Anspielungen dagegen sind beide Gedichte sehr reich. Bemerkenswert ist die von Edwards trotz des erotischen Charakters der behandelten Stoffe geübte Zurückhaltung in

bezug auf pikante Schilderungen; die bekannten Darstellungen weiblicher oder männlicher Schönheit spielen nur eine geringe Rolle.

Trotz dieser Eigentümlichkeiten besteht ein ausserordentlich enger Zusammenhang zwischen Edwards und seinen grossen Zeitgenossen Marlowe und namentlich Shakespeare. Wie zahlreich und auffallend die Anspielungen auf *Hero und Leander* sind, das hat Buckley in seinen eingehenden Anmerkungen so überzeugend dargetan, dass hier ohne weiteres darauf verwiesen werden kann. Noch bemerkenswerter ist die Verwandschaft zwischen *Cephalus und Procris* und *Venus und Adonis*. Cephalus ist Jäger, wie Adonis. Ganz wie dieser zieht Cephalus von seinen Hunden begleitet aus, um hoch zu Ross der Eberjagd obzuliegen. Bei Ovid ist von keinem der genannten Tiere die Rede. Die Schilderung von Cephalus' Renner ist zweifellos Shakespeare nachgeahmt; sie beweist allerdings, wie weit Edwards hinter seinem Vorbild zurückbleibt. (p. 11):

His Steede was wrought, & now would needes be gon:
Whose ouer head-strong prauncing checkt the earth,
In scornefull sorte, and whose loud neighing breath
Rent throgh the clouds, and *Joues* swift quickning thunder . . .
And passage bod, or it would pash't in sunder.

cf. *V. u. A.* 265 ff: Imperiously he leaps, he neighs, he bounds,
And now his woven girths he breaks asunder;
The bearing earth with his hard hoof he wounds,
Whose hollow womb resounds like heaven's thunder . . .

Man vergleiche auch *Hero u. Leander* (p. 286 f.):

. . as a hot proud horse highly disdains
To have his head controll'd, but breaks the reins,
Spits forth the ringled bit, and with his hoves
Checks the submissive ground . . . . .

eine Stelle, die zweifellos ihrerseits auch der vorangehenden Shakespearestelle nachgebildet ist.

Dem Cephalus tritt nun bei Beginn der Jagd Aurora in den Weg und sucht durch stürmisches Werben seine Liebe zu erringen, ganz wie Venus es mit Adonis tut. Sie schliesst den Geliebten in die Arme (p. 12, cf *V. u. A.* 67 f.) und sucht mit Bitten und Schmeicheln ihn umzustimmen.

Cephalus reisst sich gewaltsam aus ihrer Umarmung los (p. 13, cf. *V. u. A.* 811 f.); doch wieder schlingt Aurora leidenschaftlich die Arme um ihn und will von ihm nicht lassen (p. 17, cf. *V. u. A.* 592), aber ebensowenig wie Venus findet sie Erhörung. Der weitere Gang der Handlung: Cephalus' Zweifel an der Treue seiner Gemahlin, die Probe, auf die er sie stellt, und ihr tragisches Ende, interessieren uns hier weniger. Dass aber der erste Teil der Dichtung, Auroras Werben um Cephalus, in frappanter Weise nach Shakespeare gearbeitet ist, wird nicht bezweifelt werden können.

Die Narcissussage, welche der zweiten der uns beschäftigenden Dichtungen zu grunde liegt, war noch ungleich bekannter als die von Cephalus und Procris. Shakespeare hatte in *Venus und Adonis* darauf angespielt:

> Narcissus so himself himself forsook,
> And died to kiss his shadow in the brook. (161f).

Man vergleiche *Lucrece* 265f.:

> . . . had Narcissus seen her as she stood,
> Self-love had never drown'd him in the flood.

Auch Marlowe deutet das Ende des Narcissus an, ohne indessen seinen Namen zu nennen. Der Dichter konnte offenbar darauf rechnen, auch dann verstanden zu werden, wenn er von Leanders Lippen und Wangen nur sagt, sie waren:

> . . . . . exceeding his
> That leapt into the water for a kiss
> Of his own shadow, and, despising many,
> Died ere he could enjoy the love of any. (p. 280.)

Durch solche und ähnliche Anspielungen mag Edwards zur Behandlung gerade dieses Stoffes angeregt worden sein, der übrigens insofern auch innerlich mit den von Shakespeare und Marlowe behandelten Stoffen verwandt ist, als er wie sie die Mahnung enthält, man möge die Liebe, die einem in der Jugend entgegengebracht wird, nicht zurückweisen, sondern sich unbekümmert ihr hingeben. Dass wirklich Marlowe und Shakespeare Edwards' Vorbilder waren, erhellt aus einer Episode. Narcissus, der in langen Wehklagen den Fluch der Schönheit bejammert, fordert nämlich Adonis

auf, als sein Leidensgefährte mit in sein Lied einzustimmen (p. 42f.)[1]). Als dieser sich weigert, wendet sich Narcissus an einen andern Liebenden der naht, an Leander (p. 43f.), den er indessen wieder abweist, weil dieser wohl in vollen Zügen die Freuden, aber nicht das Leid der Liebe genossen hat[2]). In dem dem *Narcissus* beigegebenen *Envoy* huldigt Edwards neidlos seinen grossen Zeitgenossen, vor allem dem grossen Spenser (p. 62), den er auch in *Cephalus und Procris* angerufen hatte (p. 12). Dann fährt er fort (p. 62):

Deale we not with Rosamond
For the world our sawe will coate,
Amintas and *Leander's* gone,
Oh deere sonnes of stately kings,
Blessed be your nimble throats,
That so amorously could sing.

Adon deafly masking thro,
Stately troupes rich conceited,
Shew'd he well deserued to,
Loues delight on him to gaze,
And had not loue her selfe intreated,
Other nymphs had sent him baies.

Neben Daniel, dem Verfasser der *Complaint of Rosamond* und Watson, dessen *Amyntas* 1585 erschien, nennt Edwards also Marlowe und Shakespeare als seine Vorbilder, und zwar eben auf grund ihrer epischen Dichtungen[3]).

Wenden wir uns nun endlich der Frage zu, ob Marston die Edwards'schen Gedichte gekannt habe, so muss dieselbe

---

[1]) p. 43. Thrice fair *Adonis* by this cooling water
Come seate thy louely branches . . . .
cf. V. u. A. 7 ‚Thrice-fairer than myself', thus she began . . . .

[2]) Dies wenigstens scheint der Sinn folgender Verse zu sein (p. 44):
No, no *Leander*, thou lasciuiously
Didst plaie with loue, and with thy loue hadst sport,
Nere didst thou morne, but as thou liuedst didst dy.

[3]) Dass *Lucretia* nicht erwähnt wird, ist auffallend, da dies Gedicht dem Kreis der antikisierenden *amatory poems* entschieden näher steht als Daniel's *Rosamond*. Vielleicht wurden Edwards' Dichtungen vor dem Erscheinen der *Lucretia*, also Ende 1593 oder Anfang 1594 abgeschlossen.

natürlich bejaht werden, wenn wir annehmen, dass Marston in *Sc. of Vill. VI.* 43 ff. an Procris' Begegnung mit der Feeenkönigin Lamie gedacht habe. Andere Spuren einer Bekanntschaft Marston's mit dem älteren Dichter oder gar seiner Beeinflussung durch denselben lassen sich indessen nicht entdecken. Dass die langatmigen, wenig echte Poesie verratenden Dichtungen von Edwards nicht sehr bekannt wurden, ist keineswegs wunderbar. Immerhin behalten sie ihre historische Bedeutung als Zeugnis dafür, wie mächtig das Vorbild der grossen Epiker auf ihre Zeit wirkte.

f. Endymion und Phoebe.

Nach Angabe Bullen's[1]) wurde am 12. April 1594 ein in Reimpaaren abgefasstes Gedicht *„Endymion and Phoebe"* in das *Stationers' Register* eingetragen, und zweifellos im selben Jahr veröffentlicht. Der Verfasser war Michael Drayton, der bekannte Sonettendichter und Verherrlicher der nationalen Grösse Englands. Der Titel *Endymion und Phoebe* scheint eine Dichtung vorauszusetzen, die an *Venus und Adonis* erinnert: beide Mal neigt sich eine Göttin zu einem Sterblichen herab, um ihn mit ihrer Liebe zu beglücken. Leider ist die Dichtung in ihrer ursprünglichen Form überaus selten, mir selbst ist sie nicht zugänglich gewesen. Drayton selbst hat das Werk nicht wieder herausgegeben, wohl aber hat er Teile daraus in die im Jahr 1605 veröffentlichte Dichtung *The Man in the Moone* aufgenommen, die sich wohl in den meisten Sammlungen seiner Werke findet[2]).

The Man in the Moone nun kann den *amatory poems* in dem von uns gebrauchten Sinne nicht beigezählt werden. Die Liebe der Phoebe zu dem schönen Schäfer Endymion ist nur mythologisch-allegorische Einkleidung. Endymion quält sich ab, die Rätsel des Mondlaufs zu ergründen, bis

---

[1]) Dict. of Nat. Biogr. XVI. p. 9.

[2]) So in der Ausgabe der *Poets of Great Britain.* London o. J. (Edinburgh 1792 ff.) Band III. p. 571 ff.

ihm die Göttin in Gestalt einer Jägerin mit Bogen und Köcher erscheint und ihn in all die astronomischen und astrologischen Geheimnisse einweiht, die er bisher vergeblich zu erforschen gesucht hat. Durch diese Enthüllungen ist Endymion so bezaubert, dass er der Mondgöttin überallhin folgt, sei es dass er als Jäger mit ihr Wald und Feld durchstreift, sei es dass er als Mann im Mond mit ihr auf ihrem Drachenwagen sitzend nächtlicher Weile über die Erde hinzieht und das Treiben der Menschenkinder beobachtet.

Die Erzählung ist einem Hirten Rowland, d. h. Drayton selbst, in den Mund gelegt, der sie seinen Gefährten bei den Vigilien eines Festes zu Ehren des Pan berichtet. Das Gedicht ist graziös und gewandt in der Form. Unverkennbar lagert ein zarter Hauch von Humor über dem Ganzen. Es scheint sogar, als wolle der Dichter mit leiser Satire die Extravaganzen seiner Zeit auf astrologischem Gebiet verspotten, wenigstens spielen diese durchweg die grösste Rolle. Von einer inneren Verwandtschaft mit dem uns beschäftigenden Kreis von Dichtungen kann demnach gar keine Rede sein.

g. Ovid's Banquet of Sense[1]).

Die unter diesem Titel 1595 erschienene Dichtung George Chapman's, des berühmten Homerübersetzers, bezeichnet Saintsbury als *„a singular attempt at the luscious school of which Venus and Adonis is the most famous“* [2]).

Metrisch steht das Gedicht allerdings für sich, denn es ist im Unterschied von allen andern bisher betrachteten Dichtungen in neunzeiligen fünftactigen Strophen verfasst, die die Reimstellung ababcbcdd aufweisen.

Der Stoff ist diesmal nicht Ovids Werken entnommen, wohl aber steht er, der Dichter der Liebe und des Sinnen-

[1]) Ovid's Banquet of Sense liegt neu herausgegeben vor in dem Sammelband: *The Works of George Chapman: Poems and Minor Translations.* London 1875, mit Einleitung von Swinburne. Es ist dies ein Band der dreibändigen Gesamtausgabe, besorgt von Shepherd, London 1873—75.

[2]) a. a. O. p. 188.

genusses, selbst im Mittelpunkt. Chapman erzählt, wie der römische Dichter die Kaisertochter Julia heimlich belauscht, die in einem der kaiserlichen Gärten ein Bad nimmt. In einer eigentümlichen Mischung von Pedanterie und Sinnlichkeit zählt nun der Dichter die Genüsse auf, die die einzelnen Sinne Ovids hierbei durchkosten, und die ihn zu hohem Preis der Geliebten entflammen. Der Gesang, den sie anstimmt, die Wohlgerüche, die sie in reichem Mass verwendet, schmeicheln seinem Gehör und seinem Geruch, der Anblick ihres Leibes entzückt sein Gesicht. In bezug auf den weiteren Gang der Erzählung sagt das der Dichtung vorangehende *argument* (p. 22) nur:

Gustus. Not yet satisfied, he useth all his art to make known his being there without her offence; or, being necessarily offended, to appease her; which done, he entreats a kiss, to serve for satisfaction of his Taste, which he obtains.

Tactus. Then proceeds he to entreaty for the fifth sense, and there is interrupted.

Das Gedicht beruht wohl auf freier Erfindung. Der Ausgangspunkt dürfte indessen die bekannte Überlieferung gewesen sein, wonach die Verbannung des Ovid nach Tomi im Zusammenhang mit seinen angeblichen Beziehungen zur Kaisertochter gestanden haben soll. Ganz unbegründet ist jedoch, dass Chapman diese Julia mit der aus den Amores bekannten Corinna identifiziert.

Dass *Ovid's Banquet of Sense*, wie Saintsbury andeutet, durch *Venus und Adonis* inspiriert ist, kann in der Tat keinem Zweifel unterliegen. Zunächst weist der sonderbare Titel, wie bisher meines Wissens noch nirgends hervorgehoben wurde, deutlich auf *Venus und Adonis* 439 ff. hin[1]). An Shakespeare erinnert ferner die kunstreiche pretiöse Sprache, die langen pathetischen Apostrophen an

[1]) Say, that the sense of feeling were bereft me,
And that I could not see, nor hear, nor touch,
And nothing but the very smell were left me,
Yet would my love to thee be still as much . . . .
But, O, what banquet wert thou to the taste,
Being nurse and feeder of the other four!

belebte und unbelebte Gegenstände, die Vorliebe für Bilder und Vergleiche, die häufige Anwendung des rhetorischen Pleonasmus, d. h. der weitläuftigen Wiederholung und Ausschmückung eines Gedankens, und endlich die Vorliebe für Sentenzen. In der Anwendung dieser stilistischen Kunstmittel ist Chapman freilich nicht immer glücklich „*Fine poetry*", sagt Bullen, „*alternates with frigid pedantry*[1])". Und ähnlich sagt Swinburne „ . . . *we find quatrains and couplets of the most noble and delicate beauty embedded in the cumbrous ore of crude pedantic jargon*[2])".

Mehr noch als die Form beweist übrigens der Inhalt die Abhängigkeit Chapman's von Shakespeare. Vor allem sind es die wenigen, aber ziemlich gewagten erotischen Szenen, die unter dem Eindruck von *Venus und Adonis* entstanden sein dürften. Allerdings machen gerade sie auf den Leser einen eigentümlichen Eindruck. Sie besitzen nichts von der grandiosen, alles verzehrenden Glut der Shakespeare'schen Leidenschaft, auch nichts von der tändelnden Frivolität eines Marston, sie muten uns bei dem biedern Chapman vielmehr durchaus fremdartig und gekünstelt an. Fast scheint es, als habe der Dichter gegen seinen Willen den Versuch gemacht, seine Kräfte auch auf dem Gebiet der erotischen Dichtung zu versuchen, das offenbar durch *Venus und Adonis* rasch in Mode gekommen war. Schon Saintsbury weist hierauf hin, wenn er *Ovid's Banquet* bezeichnet als „*the most curious instance of a radically unpassionate nature, trying to lash itself into passion*".[3])

Von einer direkten Einwirkung von *Ovid's Banquet* auf den *Pygmalion* habe ich keine Spur entdecken können, ebensowenig wie Chapman's Fortsetzung vor *Hero und Leander* auf Marston gewirkt zu haben scheint. Es ist dies deshalb bemerkenswert, weil bekanntlich einige Jahre später

---

[1]) Dict. of Nat. Biogr. X. p. 48.

[2]) Essay on G. Chapman (dem obengenannten Band der Werke vorangestellt) p. XXI.

[3]) a. a. O. p. 188.

beide Dichter mit Jonson das Lustspiel *Eastward Ho* (gedruckt 1605) verfassten, also in innige geistige Gemeinschaft getreten waren.

Nachdem wir bisher solche antikisierende epische Dichtungen erotischen Inhalts betrachtet haben, welche dem *Pygmalion* zeitlich vorangingen, sei jetzt noch ein kurzer Blick auf die spätere Entwickelung unserer Dichtungsart geworfen. Grosart spricht von *„many echoes caught up from the Venus und Adonis and Tape of Lucrece of the Master“* [1]. Zu nennen sind von solchen unter anderm: Barksteed's *Mirrha the Mother of Adonis* (1607)[2] und *Hiren, or the Faire Greeke* (1611). Im Jahre 1614 erschien anonym *The Scourge of Venus or the Wanton Lady. With the rare Birth of Adonis*, endlich 12 Jahre später (1626) das Werk eines sonst unbekannten Verfassers James Gresham: *Picture of Incest: lively portraicted in the Historie of Cinyras and Myrrha.* Alle diese Dichtungen sind von Grosart neu herausgegeben, waren mir indessen nicht zugänglich.

Zeitlich näher als irgend eines dieser Werke steht unsrer Epoche eine Jugendarbeit Francis Beaumont's (1584—1616), des bekannten Dramatikers und Mitarbeiters von John Fletcher. Darüber ein paar Worte.

h) Salmacis und Hermaphroditus.

Salmacis und Hermaphroditus wurde von Beaumont schon 1602, also in seinem achtzehnten Lebensjahr, veröffentlicht[3]. Mit Recht bezeichnet Swinburne die Dichtung als eine im ganzen anerkennenswerte Jugendleistung[4]. Die Sage von der karischen Nymphe Salmacis war damals allgemein

---

[1]) Poems of J. Marston p. XXVI.

[2]) Aus diesem Gedicht ein Zitat in Marston's *Insatiate Countess* Act V 2, 244 f. In einem Abdruck von 1631 wird sogar dies ganze Drama Barksteed zugeschrieben.

[3]) Abgedruckt in: The Shakespeare Society's Papers. Vol. III. 1847. p. 98 ff.

[4]) Encycl. Britan. 9th Edit. III. p. 469.

bekannt. Ihre Quelle haben wir wiederum in den Metamorphosen IV 285—389, denen Beaumont in zahlreichen Einzelheiten folgte. Einige Jahrzehnte früher (1565) hatte Thomas Peend, der sich neben Golding als Ovidübersetzer versucht hatte, das gleiche Thema behandelt. In *Hero und Leander* hatte Marlowe auf die Erzählung kurz hingewiesen.[1])

An Marlowe knüpft denn auch Beaumont sichtlich an. Wie jener wählt er das *heroic couplet* als Versmass. Auch darin ist eine deutliche Uebereinstimmung beider Dichter spürbar, dass sie sich wohl des pretiösen Stils bedienen, sich aber von dessen Uebertreibungen fernhalten. Bei beiden schreitet die Erzählung nicht ununterbrochen fort, sondern wird durch Episoden, die zum Teil recht umfangreich sind, unterbrochen.

Deutlich erkennbar ist, dass die Episode am Ende der ersten Sestiade von *Hero und Leander*, die ein Liebesabenteuer des Mercur mit einer Nymphe erzählt, in einzelnen Zügen sowohl für die Episode Jupiter-Salmacis (p. 104 ff.) als für die Situation Bacchus-Salmacis (p. 112 ft.) vorbildlich gewesen ist. Jupiters und Hermes' Huldigungen schmeicheln den Nymphen in gleicher Weise:

Salm. p. 105 By this the proud lasciuious Nymph was mou'd
Perceiuing by great Joue she was belou'd.

H. u. L. p. 284 (she) knowing Hermes courted her, was glad
That she such loveliness and beauty had
As could provoke his liking.

Beide Mal knüpfen die Nymphen die Gewährung ihrer Bitte an eine Bedingung, die der Gott zu erfüllen hat. Das eine Mal ist es ein Trunk des himmlischen Nektar, das andere Mal die von Astraea zu verbürgende Zusicherung, dass die Geliebte als Sternbild an den Himmel versetzt werden

---

[1]) Therefore unto him hastily she goes,
And, like light Salmacis, her body throws
Upon his bosom . . . . (Marlowe, ed. Dyce p. 285.)

soll. In ganz auffallender Weise erinnert das Verhalten des Bacchus an dasjenige des Hermes der Nymphe gegenüber:

Salm. p. 113 f: . . . down he throwes her in the dewy grasse,
And kist the helplesse Nymph vpon the ground,
And would haue stray'd beyond that lawful bound.

H. u. L. p. 284: And then he woo'd with kisses; and at last,
As shepherds do, her on the ground he laid,
And, tumbling in the grass, he often stray'd
Beyond the bounds of shame . . . .

Auch daran mag erinnert werden, dass wie bei Marlowe der Tempel der Venus (p. 281) so bei Beaumont der Palast der Astraea (p. 107) mit bildlichen Darstellungen aus der Mythologie, besonders mit den Liebesabenteuern Jupiters geschmückt ist.

Neben Marlowe's Vorbild lassen sich bei der Beaumont'schen Jugenddichtung indessen auch deutliche Einwirkungen von *Venus und Adonis* feststellen. Mit den hier, wie übrigens auch bei Marlowe wiederkehrenden Gedanken der „Procreationssonette" Shakespeare's berühren sich auch des Bacchus Mahnungen an die spröde Nymphe:

Salm. p. 113: Heauen neuer made her faire, that she should vaunt
She kept all beautie, it would neuer graunt;
She should be borne so beauteous from her mother,
But to reflect her beauty on another.

Vor allen Dingen aber ist offensichtlich die ganze Situation der um die Liebe des schönen Jünglings Hermaphroditus werbenden Nymphe eine Wiederholung der dem Shakespeare'schen Epos zu grunde liegenden Verhältnisse. Die innere Verwandtschaft der Shakespeare'schen Darstellung mit der Salmacissage ist so gross, dass man wohl mit Recht die Ovidsche Erzählung als eine der Quellen für Shakespeare's Dichtung bezeichnet hat. So ist es denn kein Wunder, wenn auch die Beaumont'sche Fassung der Sage uns beständig an *Venus und Adonis* gemahnt. Ganz wie Venus versucht Salmacis mit allen Künsten der Beredsamkeit, bald lockend, bald warnend, bald stürmisch leidenschaftlich, bald schein-

bar resigniert den Widerstrebenden zu Kuss und Liebesgenuss zu gewinnen. Als alle Bitten nichts fruchten, verschmäht auch Salmacis drastischere Mittel nicht, um zum Ziel zu gelangen:

Salm. p. 122. This sayd, hid in the grasse she did espie him,
And stumbling with her will, she fel down by him,
And with her wanton talke, because he woo'd not,
Beg'd that, which he, poore nouice, vnderstood not.

Man vergleiche damit *V. u. A.* v. 463 und v. 593. Von direkten Anklängen sei nur Folgendes angeführt:

Salm. p. 123. (she) Drew her hand backe . . . .
Ginning to claspe his necke, and would haue kist;
But then the boy did struggle to be gone,
Vowing to leaue her and that place alone.

V. u. A. 225ff. Sometimes her arms infold him like a band . . . .
And when from thence he struggles to be gone,
She locks her lily fingers one in one.

Vor allem aber ist es die beiden Dichtungen eigentümliche lodernde Glut unverhüllter Sinnlichkeit, die von ihrer engen Zusammengehörigkeit Zeugnis ablegt. So hat also auch der junge Beaumont wie so mancher andere Dichter dem in Mode gekommenen pikanten erzählenden Genre seinen Tribut gezahlt.

Wenn Beaumont somit von seinen grossen Vorgängern Marlowe und Shakespeare stark abhängig ist, so darf doch nicht verschwiegen werden, dass er in einem Punkt über dieselben hinausgeht. In *Salmacis und Hermaphroditus* macht er in deutlich erkennbarer Weise den Versuch, die Dichtungsart der kleinen epischen Erzählung weiterzubilden und sie dem Vorbild der grossen klassischen Epen anzunähern. Das zeigt nicht nur die feierliche konventionelle Anrufung der Göttin am Anfang, bie bei Shakespeare, Marlowe u. a. bekanntlich ganz fehlt, sondern auch die umfassende Einleitung, durch die wir hindurch müssen, ehe wir zum eigentlichen Thema gelangen. Der Dichter versetzt uns erst in die Götterwelt: Jupiter, Merkur, Venus, Bacchus, Phöbus und Vulkan treten auf; wir erfahren von ihren Liebesabenteuern, Streitigkeiten und Eifersüchteleien, aber auch von der Hilfe, die sie sich gegenseitig leisten. Dass

darin eine bewusste Nachahmung der Darstellungsweise Homers und Vergils zu erkennen ist, ist zweifellos. Freilich ist dieser Versuch Beaumont's vereinzelt geblieben, und hat, soviel ich sehe, keine Nachfolge gefunden[1]).

i. Britain's Ida.

Die unter diesem Titel 1627 erschienene Dichtung[2]) wurde lange für ein Werk Spenser's angesehen, bis im Jahre 1869 Grosart in seiner Schrift *Who wrote Britain's Ida?* den Nachweis zu führen suchte, dass der Verfasser Phineas Fletscher (1582—1650) sei, der Autor des 1633 zuerst erschienenen langen allegorischen Gedichts *The Purple Island*. Dass *Britain's Ida* in sogen. Spenserstanzen abgefasst ist, beweist für Spenser's Urheberschaft nichts, da auch *The Purple Island* diese metrische Form aufweist. Die Stanzen sind in 6 kurze Cantos eingeteilt. Jedem derselben ist ein vierzeiliges gereimtes *argument* vorangestellt.

Gegenstand der Dichtung ist die Liebe von Venus und Anchises. Wie Adonis ist auch Anchises ein Jüngling von wunderbarer Schönheit, der in der Blüte der Jahre steht. Er ist Schäfer, aber ihn fesselt nicht der harmlose Zeitvertreib seiner Gefährten, sondern nur die Jagd auf Bären und Eber. Auf der Jagd verirrt er sich in den Hain der Venus, von wo ihm bezaubernder Gesang entgegentönt, der zum Genuss der Liebe mahnt, so lange es noch Zeit sei — ein deutlicher Nachklang der „Procreationsideen". Anchises tritt näher und gewahrt Venus in ihrer ganzen Schönheit, die wieder in der üblichen Weise ausgemalt wird. Als dann Anchises in den Dienst der Göttin getreten und bald von Liebe zu ihr entbrannt ist, verspricht ihm Venus Gewährung jeder Bitte. Er wagt anfangs nur einen Kuss zu fordern und wird seiner Zaghaftigkeit wegen von der Göttin getadelt. Bald wird Anchises denn auch kühner und erlangt

---

[1]) Dass Beaumont's Jugendwerk in gewissen Kreisen gern gelesen wurde, beweist die Erwähnung in Cranley's *Amanda* (s. oben p. 8).

[2]) s. Poets of Great Britain. London o. J. II. p. 578 ff.

wirklich von Venus Gewährung aller seiner Wünsche. Als er jedoch aller Welt von seinem Liebesglück erzählt, verliert er zur Strafe seine Schönheit. Aller Wahrscheinlichkeit nach enthält die Dichtung eine Spitze gegen *Venus und Adonis*. Nicht die Sprödigkeit des Adonis, das will offenbar der Dichter sagen, ist das rechte Verhalten, wenn die Liebe sich bietet, sondern unbekümmerte Hingabe an den lockenden Sinnengenuss.

Neben dem Inhalt weist auch die Form auf Beeinflussung durch Shakespeare hin. Auf Schritt und Tritt stossen wir auf die Künsteleien des pretiösen Stils, namentlich auf Wortwiederholungen, Antimetabole, figura etymologica u. d. m.

Spuren von Marlowe'schem Einfluss lassen sich hier nicht mehr nachweisen, Marston's *Pygmalion* vollends hat weder auf *Britain's Ida* noch auf *Salmacis und Hermaphroditus* erkennbaren Einfluss ausgeübt.

Werfen wir nun abschliessend noch einen Rückblick auf die Entwicklung der uns beschäftigenden Gattung, so sehen wir wie nach Lodge's erstem ungelenken Versuch aus Shakespeare's Meisterhand ein Kunstwerk hervorgeht, das bei seinen Zeitgenossen grösste Bewunderung wachruft. Unmittelbar nach ihm schafft Marlowe in *Hero und Leander* ein Gegenstück, das insofern einen Fortschritt bedeutet, als es gegenüber dem überwiegend rhetorisch-dramatischen Charakter von *Venus und Adonis* das wirklich erzählende Moment mehr in den Vordergrund rückt und durch Verwendung eines einfacheren Stils der Gefahr stilistischer Künstelei und Spielerei vorbeugt. Ein mächtiger Impuls geht von diesen beiden Grossen aus. Die neue Dichtungsgattung wird förmlich Mode, und eine ganze Reihe von Nachahmungen entsteht, die meist von beiden beeinflusst sind, wenn sie auch in der Regel dem einen näher stehen als dem andern. Es sind teilweise Namen von gutem Klang, die wir darunter finden, ein Chapman und Beaumont ver-

suchen sich in dem zeitgemässen Genre. Erst im dritten Jahrzehnt des 17ten Jahrhunderts, ein Menschenalter nach dem ersten Erscheinen von *Venus und Adonis*, stirbt die Dichtungsart langsam ab, zum grössten Teil wohl infolge der veränderten Zeitverhältnisse, namentlich auf politischem Gebiet, und der damit verbundenen Wandlung im litterarischen Geschmack. Marston's *Pygmalion* nähme für sich allein betrachtet innerhalb des weiten Rahmens der elisabethanischen Litteratur zwar keine hervorragende litterarhistorische Stellung ein, als Glied in der grossen Kette verwandter Dichtungen jedoch kommt ihm immerhin Bedeutung genug zu, um eine eingehende Beschäftigung, wie sie oben versucht worden ist, als gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Litteratur.

Ausgaben:

Chapman. Poems and Minor Translations. Ed. by Shepherd. London 1875.

Drayton. s. Poets of Great Britain. London o. J. (1792.) Band III.

Edwards. Cephalus and Procris. Narcissus, Ed. by Buckley. Printed for the Roxburghe Club. London MDCCCLXXXII.

Hall. The Complete Works of Joseph Hall DD. Ed. by Grosart. Printed for the Subscribers 1879.

Lodge, Th. The Complete Works of Thomas L. (1580—1635?) Now first collected etc. Printed for the Hunterian Club. 1873—87 (?)

Marlowe. The Works of Christopher M. Ed. by Dyce. London 1876.

Marston. a) The Works of John M. Ed. by Bullen. 3 Bde. London MDCCCLXXXVII. b) The Poems of John M. (1598—1601). Ed. by Grosart. Printed for the Subscribers 1879.

Shakespeare. a) The Works of William Sh. Ed. by Clark & Wright. (Globe Edition.) London 1900. b) The Poems of Shakespeare. Edited with an introduction and notes by G. Wyndham. London 1898.

Sonstige Litteratur:

Alden, The Rise of Formal Satire in England under Classical Influence (Publications of the University of Pennsylvania) Philadelphia 1899.

Aronstein, John Marston als Dramatiker. Engl. Studien XX. p. 377 ff. XXI. p. 28 ff.

Ewig, Shakespeare's Lucrece. Anglia XXII. p. 1 ff.

Gerber, Die Sprache als Kunst. 2 Bde. Bromberg 1871. 1873.

Koeppel, Quellenstudien zu den Werken Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's. (Münchener Beitr. zur roman. u. engl. Philologie. XI.) Erlangen und Leipzig 1895.

Saintsbury, History of Elizabethan Literature. London 1901.

Sarrazin, William Shakespeare's Lehrjahre. Weimar 1899.

„ Kleine Shakespeare-Studien (Beiträge zur romanischen und englischen Philologie dem X. deutschen Neuphilologentage überreicht u. s. w. p. 177 ff.) Breslau 1902.

Schipper, Englische Metrik. 2 Bde. Bonn 1881—1888.

Schmidt, Shakespeare-Lexicon. II. Aufl. 2 Bde. Berlin & London 1886.

Small, The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters (Forschungen zur engl. Sprache und Litteratur I) Breslau 1899.

(Andere Werke, die benutzt wurden, sind an der betr. Stelle angeführt.)

Inhalt.

Seite.

I. Einleitung 1

II. Chronologisches 5

III. Quellenfrage des *Pygmalion* 8

IV. Metrisches 16

V. Stilistisches 20

VI. Litterarischer Charakter des *Pygmalion* und seine Stellung innerhalb der zeitgenössischen Litteratur 31

1. Marston's Selbstaussagen über den *Pygmalion* 31

2. Der *Pyymalion* u. die verwandte zeitgenössische Litteratur. 40

a. *Venus und Adonis* 40

b. *Lucrece* 43

c. *Hero und Leander* 45

d. *Glaucus und Scylla* 48

e. *Cephalus und Procris. Narcissus* 52

f. *Endymion und Phoebe* 57

g. *Ovid's Banquet of Sense* 58

h. *Salmacis und Hermaphroditus* 61

i. *Britain's Ida* 65

Litteratur 68

Lebenslauf.

Ich, Carl Wilhelm Winckler, bin am 6. Januar 1873 zu New-Fulneck auf der Insel Jamaica geboren, als Sohn des verstorbenen Missionars Theophilus Winckler und seiner gleichfalls verstorbenen Ehefrau Bertha, geb. Kölbing. Im Jahre 1880 kam ich zum Zweck meiner Erziehung nach Deutschland. 1882 trat ich in die Sexta der Knabenanstalt zu Niesky O. L. ein, 1886 in das dortige Pädagogium, das ich 1891 absolvierte. Von 1891—94 widmete ich mich theologischen Studien am theol. Seminar der Evang. Brüder-Unität zu Gnadenfeld O. S. und trat nach Ablegung der vorgeschriebenen Prüfungen 1894 als Predigtamtskandidat in den Kirchen- und Schuldienst der Brüder-Unität. Als solcher war ich 1894—1899 an den Knabenanstalten zu Prangins bei Nyon (Waadtland) und zu Königsfeld in Baden tätig. Oktober 1899 wurde ich von meiner Behörde zum Zweck weiterer wissenschaftlicher Ausbildung beurlaubt und habe mich seitdem dem Studium der Neueren Sprachen gewidmet. Im W. S. 1899/1900 bezog ich die Universität Freiburg i. B., S. S. 1900 die Universität Heidelberg, um W. S. 1901/1902 nach Breslau überzusiedeln.

Meine akademischen Lehrer an den genannten Universitäten waren die Herren Prof. Prof. Dr. Dr.

Ferrars, Kluge, Levy, Paufler, Schröer.

Aschaffenburg, Braune, Hoops, Kuno Fischer, Fritz Neumann, Osthoff, F. E. Schneegans, Sütterlin, Wunderlich.

Appel, Ebbinghaus, Freudenthal, Koch, Alfred Pillet, André Pillet, Sarrazin, Siebs.

Allen den genannten Herren sage ich an dieser Stelle wärmsten Dank für die von ihnen empfangenen wissenschaftlichen Anregungen, insonderheit Herrn Prof. Dr. Sarrazin, dessen Anregung die vorliegende Arbeit ihre Entstehung verdankt, und der mich bei Abfassung derselben jederzeit aufs entgegenkommendste beraten hat.

Thesen.

1) Der von Holthausen unternommene Versuch der Herstellung der ursprünglichen Textgestalt des *Havelok* ist bei der gegenwärtigen Kenntniss der englischen Mundarten nicht in befriedigender Weise durchzuführen.

2) Hall's Satire *Virg. I. 5* bezieht sich weder ganz noch teilweise auf den *Mirror for Magistrates*, wie bisher angenommen, sondern ausschliesslich auf Dichtungen Michael Drayton's.

3) Die Enstehung von Marlowe's *Hero und Leander* ist m. E. später anzusetzen als diejenige von Shakespeare's *Venus und Adonis*.

4) Für die von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft geplante Revision der sog. Schlegel-Tieck'schen Übersetzung ist die völlige Ausscheidung der den Namen Tieck's tragenden Stücke und deren Ersetzung durch andere Übertragungen wünschenswert.